



**MAÍRA MACÊDO MOREIRA    ANTÔNIO DA SILVA TORRES (JACARÉ): UM  
CAVAQUINHO NA MEMÓRIA DO CHORO  
PERNAMBUCANO**



**MAÍRA MACÊDO  
MOREIRA**

**ANTÔNIO DA SILVA TORRES (JACARÉ): UM  
CAVAQUINHO NA MEMÓRIA DO CHORO  
PERNAMBUCANO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e coorientação do Doutor Pedro de Moura Aragão, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



A você, meu pai querido, Inaldo Lima Moreira (*in memoriam*), minha fonte de inspiração. A sua entrega e amor me fortaleceram nesta jornada. A ti, para ti. Agradecer-te é reconhecer que sempre fizeste o melhor por mim. Conseguimos, Turila!

## **O júri**

Presidente

Professora Doutora Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Professora Doutora Ana Paula Peters  
Professora Adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo (orientadora)  
Professora Associada da Universidade de Aveiro

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer à Doutora Susana Sardo pela paciência e dedicação e por todo o conhecimento que pude construir e que me foi apresentado.

Ao Doutor e amigo Pedro Aragão, pela atenção de sempre durante a pesquisa e por todos os ensinamentos compartilhados.

À toda a minha família, por todo o amor, dedicação e suporte nessa nova etapa de minha vida. Aos meus pais, Inaldo Lima Moreira e Maria Macêdo Moreira, a minha irmã Moema Macêdo minha parceira e suporte nesta caminhada e meu irmão Iuri Moreira.

Ao Conservatório Pernambucano de Música, nomeadamente a Roseane Hazin e Centro de Educação Musical de Olinda, nomeadamente a Anaide da Paz pelo apoio na realização do Mestrado.

Ao meu amigo e professor Ewerton Brandão (Bozó), uma riqueza de alma, conhecimento e música que se traduzem em uma fonte de inspiração incomparável.

Ao amigo e violonista Henrique Annes, pela propriedade e importância no cenário do violão pernambucano e brasileiro ao qual contribuiu com preciosas revelações.

Aos amigos Lulu Araújo, Ana Araújo, Ailma Ribeiro, Veruska Tavares, Hugo Leonardo, Hugo Linns, Jeferson Cupertino, Jorge Gonçalves, Klênio Barros e Juliana Lobo.

Em especial à Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins (OPGB), que me trouxe amigos e parceiros musicais onde tive o privilégio de conhecer e partilhar experiências durante minha estadia em Portugal.

A todos os professores que compartilharam comigo seus ensinamentos durante o curso do Mestrado em Música na Universidade de Aveiro nomeadamente, Rosário Pestana, Susana Sardo, Jorge Castro Ribeiro, Helena Santana e Luís Figueiredo.

À Casa do Choro, nomeadamente Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Pedro Aragão e Sérgio Prata.

Aos músicos e pesquisadores Henrique Cazes, Jorge Cardoso, Reginaldo Salvador de Alcântara e Pedro Cantalice.

À Jacaré e todos os personagens que compõe o choro pernambucano.

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente a realização deste trabalho.

**Palavras-chave**

Choro, Cavaquinho, Memória, Pernambuco, Identidade.

**Resumo**

O tema proposto compreende uma abordagem sobre a trajetória do instrumentista Antônio da Silva Torres conhecido no meio musical como 'Jacaré' e seu disco gravado intitulado *Choro Frevado*, procurando entender como se constrói uma memória cultural coletiva e identitária a partir de suas contribuições para o cavaquinho e para o choro Pernambucano. Graças à gravação do disco Choro Frevado, em 1985, Silva Torres – como ficou conhecido na Rádio de Pernambuco -, ganhou visibilidade exterior e alcançou assim um lugar na memória do choro no Brasil. Todavia, esse reconhecimento não teve ainda reflexos na historiografia produzida sobre o *choro* no Brasil, prevalecendo como nucleares os músicos dos centros urbanos do Rio de Janeiro e de São Paulo. O presente estudo propõe uma reflexão sobre o modo como a memória local do cavaquinhista é construída a partir de uma memória de experiência e como ela é consolidada a partir de um disco. A análise ainda abrange como o disco legitima modos de expressão musical que contribuem para a existência de um tipo particular de choro designado como choro pernambucano.

**Keywords**

choro, cavaquinho, memory, Pernambuco, identity.

**Abstract**

The proposed theme comprises an approach on the trajectory of the instrumentalist Antônio da Silva Torres known in the musical medium as 'Jacaré' and his recorded disc entitled Choro Frevado, trying to understand how a collective and identity cultural memory is built based on his contributions to the cavaquinho and for choro Pernambucano. Thanks to the recording of the album Choro Frevado, in 1985, Silva Torres - as he was known in the Radio de Pernambuco - gained external visibility and thus achieved a place in the memory of choro in Brazil. However, this recognition has not yet had repercussions in the historiography produced on the choro in Brazil, prevailing as nuclear the musicians of the urban centers of Rio de Janeiro and São Paulo. The present study proposes a reflection on how the local memory of the cavaquinista is constructed from an experience memory and how it is consolidated from a disc. The analysis still covers how the disc legitimates musical expressions which contributes to the existence of a particular type of choro referred to as choro Pernambuco.

## ÍNDICE

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ÍNDICE DE FIGURAS .....                                                                                | i   |
| INTRODUÇÃO .....                                                                                       | 1   |
| Universo de Estudo .....                                                                               | 1   |
| Estrutura da Dissertação .....                                                                         | 3   |
| CAPÍTULO 1. APONTAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS DA PESQUISA .....                                    | 5   |
| 1.1 Problemática e Objetivos.....                                                                      | 5   |
| 1.2 Enquadramento teórico e metodologia.....                                                           | 7   |
| 1.3 Revisão bibliográfica .....                                                                        | 11  |
| CAPÍTULO 2. O CHORO: DO NACIONAL AO LOCAL .....                                                        | 15  |
| 2.1 Os Chorões e o protagonismo do choro carioca .....                                                 | 19  |
| 2.2 O choro Pernambucano .....                                                                         | 21  |
| 2.3 Recife: a Veneza Brasileira e suas pérolas musicais.....                                           | 27  |
| CAPÍTULO 3. JACARÉ .....                                                                               | 39  |
| 3.1 Apontamentos biográficos.....                                                                      | 40  |
| 3.2 O Retrato de Jacaré: recordação e reativação de uma memória através da experiência .....           | 42  |
| 3.3 Jacaré e os diferentes itinerários .....                                                           | 55  |
| 3.4 Choro: aspectos da transmissão e aprendizagem.....                                                 | 59  |
| 3.5 Acordes pra Jacaré: o socorro.....                                                                 | 64  |
| 3.6 Discografia .....                                                                                  | 66  |
| CAPÍTULO 4. O <i>CHORO FREVADO</i> DE JACARÉ .....                                                     | 71  |
| 4.1 O choro enquanto práxis musical .....                                                              | 72  |
| 4.2 O grande encontro .....                                                                            | 75  |
| 4.3 Orquestra de Cordas Dedilhadas: o apoio musical para o Choro Frevado .....                         | 77  |
| 4.4 Mocambo: um olhar sobre a história da Música em 78rpm e demais discos de vinil em Pernambuco ..... | 83  |
| 4.5 Orquestrando Jacaré: processo de gravação do Choro Frevado.....                                    | 86  |
| 4.6 Funarte: o grande incentivo em forma de políticas públicas .....                                   | 91  |
| 4.7 Projeto Pixinguinha: o reconhecimento e descobrimento de artistas do Brasil .....                  | 93  |
| 4.8 <i>Choro Frevado</i> : um lugar de memória.....                                                    | 97  |
| CONCLUSÃO .....                                                                                        | 105 |

|                                                                                                                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| REFERÊNCIAS.....                                                                                                                                                                          | 113 |
| ANEXOS .....                                                                                                                                                                              | 119 |
| Anexo 1: Excerto do Diário de Pernambuco do dia 19 de junho de 1980, anunciando a apresentação de Jacaré no Hotel Casa Grande e Senzala em Recife. ....                                   | 121 |
| Anexo 2: Matéria completa do <i>Caderno C</i> do Jornal do Comércio pelo Jornalista Marcos Toledo publicada em Recife no dia 6 de setembro de 2001. ....                                  | 123 |
| Anexo 3: Matéria do <i>Caderno C</i> do Jornal do Comércio escrita pelo Jornalista Marcos Toledo publicada em Recife no dia 2 de abril de 2005, sobre a morte do cavaquinista Jacaré..... | 125 |
| Anexo 4: <i>Essa Valsa é Você</i> – transcrição de uma das músicas inéditas de Jacaré nunca gravadas em disco.....                                                                        | 127 |
| Anexo 5: <i>Porque Falam os Violões</i> – transcrição de uma das músicas inéditas de Jacaré nunca gravadas em disco.....                                                                  | 129 |
| Anexo 6: <i>Saudade de Limoeiro</i> – transcrição de das músicas inéditas de Jacaré nunca gravadas em disco.....                                                                          | 133 |
| Anexo 7: Cópia do rolo magnético de número 32 do arquivo sonoro do bandolinista Jacob do Bandolim. ....                                                                                   | 135 |
| Anexo 8: <i>Jogadinho</i> – transcrição – música que integra o 78rpm (1964) de Jacaré gravado pelo selo Mocambo, gravadora Rozemblitz. ....                                               | 137 |
| Anexo 9: Edição especial do livro <i>Dedilhando Pernambuco Resgate musical – Compositores Pernambucanos</i> da autoria de Henrique Annes e Renato Phaelante, (2005).....                  | 139 |
| Anexo 10: Biografia nº3 - Antônio da Silva Torres – Jacaré, do livro <i>Dedilhando Pernambuco Resgate Musical – Compositores Pernambucanos</i> . ....                                     | 141 |
| Anexo 11: Transcrição das treze músicas do disco <i>Choro Frevado</i> do cavaquinista Antônio da Silva Torres – Jacaré.....                                                               | 143 |
| Anexo 12: Excerto do Diário de Pernambuco. Em 23 de junho de 1980.....                                                                                                                    | 173 |
| Anexo 13: CD Grandes Lições do grupo Galho Seco. ....                                                                                                                                     | 175 |
| Anexo 14: Excerto do Diário de Pernambuco, em 28 de janeiro de 1968. ....                                                                                                                 | 177 |

## ÍNDICE DE FIGURAS

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Violonista e compositor Pernambucano Henrique Annes. Fonte: <a href="https://jornalggn.com.br/noticia/henrique-annes-genio-e-memoria-do-violao-brasileiro">https://jornalggn.com.br/noticia/henrique-annes-genio-e-memoria-do-violao-brasileiro</a> (Acesso em: 24/05/2017).....                                                                                                                                                                                                                   | 33 |
| Figura 2: Violonista e compositor Paraibano Canhoto da Paraíba. Fonte: Patrimônios Vivos de Pernambuco, Amorim (2010). ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 34 |
| Figura 3: Jaime Tomás Florence o Meira do violão de sete cordas. Fonte: <a href="https://blogdoims.com.br/baden-e-meira-o-encontro-do-moderno-violao-brasileiro-por-mauricio-carrilho/">https://blogdoims.com.br/baden-e-meira-o-encontro-do-moderno-violao-brasileiro-por-mauricio-carrilho/</a> (Acesso em: 26/05/2017).....                                                                                                                                                                               | 35 |
| Figura 4: Matéria do Jornal do Comércio sobre a vida do cavaquinista Antônio da Silva Torres no dia 6 de setembro de 2001 escrita pelo jornalista Marcos Toledo. Fonte: Arquivo do Jornal do Comércio de Pernambuco. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 52 |
| Figura 5: Rádio Difusora local de Limoeiro Fonte: <a href="http://www.onordeste.com/portal/radio-difusora-de-limoeiro/">http://www.onordeste.com/portal/radio-difusora-de-limoeiro/</a> (Acesso em: 08/08/2017).....                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 53 |
| Figura 6: Esquematização da transmissão da obra de Jacaré desde sua apresentação a Carrilho e concretização do disco Choro Frevado.....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 63 |
| Figura 7: Capa do CD Acordes pra Jacaré (2004). Fonte: arquivo pessoal.....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 65 |
| Figura 8: Contracapa do CD Acordes pra Jacaré (2004). Fonte: arquivo pessoal. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 65 |
| Figura 9: Participações de jacaré em discos de outros artistas (a) Aboio De Um Vaqueiro (1976), (b) De Rolha na Boca – Marinalva e sua gente (1980), (c) É Pra Rebolar – Martins do Pandeiro (1967), e (d) Pedro Amorim Toca Luperce Miranda – Pedro Amorim (1995). Fonte: (a), (b) e (c) Pedro Cantalice, e (d) <a href="http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI02445">http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI02445</a> . | 68 |
| Figura 10: (a) Capa do disco Choro Frevado (1985), (b) Capa de seu relançamento no formato compact disk (1998), (c) Capa de seu segundo relançamento (2004). Fonte: (a) e (b) arquivo pessoal e (c) Luís Guimarães.....                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 69 |
| Figura 11: Capa do disco Pastoril Folião (1998) pela Oficina do Frevo. Fonte: arquivo pessoal. .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | 70 |
| Figura 12: Disco Choro Frevado, do cavaquinista Jacaré. Fonte: arquivo pessoal.....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 71 |
| Figura 13: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Fonte: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=uCDOkB556r4">https://www.youtube.com/watch?v=uCDOkB556r4</a> .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 78 |
| Figura 14: Disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco gravado no ano de 1984, inserido no projeto Nelson Ferreira. Fonte: <a href="http://www.acervoorigens.com/2011/09/orquestra-de-cordas-dedilhadas-de.html">http://www.acervoorigens.com/2011/09/orquestra-de-cordas-dedilhadas-de.html</a> (Acesso em: 12/07/2017).....                                                                                                                                                                      | 81 |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 15: Fábrica de discos Rozemblitz na década de 1970. Fonte: <a href="http://www.pesquisamundi.org/2014/07/acervo-historico-da-primeira-gravadora.html">http://www.pesquisamundi.org/2014/07/acervo-historico-da-primeira-gravadora.html</a> (Acesso em 17/07/2017).....                                          | 84  |
| Figura 16: Primeiro disco prensado pela Mocambo. Fonte: <a href="http://bolachadecera.blogspot.pt/2013/01/fabrica-de-discos-rozenblit-60-anos-do.html">http://bolachadecera.blogspot.pt/2013/01/fabrica-de-discos-rozenblit-60-anos-do.html</a> (Acesso em: 19/07/2017).....                                           | 85  |
| Figura 17: Maurício Carrilho, Jacaré e Márcio Hulk nos estúdios da Acari Records no Rio de Janeiro gravando as músicas do cavaquinista. Fonte: Documentário Brasil Choro <a href="https://www.youtube.com/watch?v=EViAXzMOJJ8">https://www.youtube.com/watch?v=EViAXzMOJJ8</a> (2007).....                             | 87  |
| Figura 18: Cartaz do Pixingão (1984) e sua programação. Fonte: <a href="http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-cartazes-da-sala-funarte/serie-pixingao/">http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-cartazes-da-sala-funarte/serie-pixingao/</a> (Acesso em: 03/08/2017). .... | 96  |
| Figura 19: Relações de força.....                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 102 |



*Cavaquinho Cigano*  
(Dedicado ao músico Antônio da Silva Torres)

*Na tua mão o cavaquinho dança  
Igual da bailarina, os pés no chão  
Que leva o corpo muito mais acima  
Da trajetória da contemplação  
Na tua mão o cavaquinho dança  
Um braço que alcança a imensidão  
Na tua mão esquerda uma oficina  
Na tua mão direita um coração  
Como um balé que a noite ilumina  
Teus dedos dançam na gravitação  
E pousam sobre a haste pequenina  
Que espera o dedilhar da tua mão  
Se chora o instrumento chora a alma  
O sentimento sempre tem razão  
A vida pode ser de extrema calma  
Mas o teu choro não se chora em vão  
Se pelas cordas, tudo se combina  
Ò Menestrel, quem são os teus irmãos  
Que transformaram teu suor em vinho  
E o cavaquinho transformaram, em pão.*

Noel Tavares



## INTRODUÇÃO

### Universo de Estudo

Este trabalho de investigação insere-se no âmbito do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro (UA) – Portugal e consiste numa dissertação desenvolvida no âmbito da área de especialização em Etnomusicologia. O tema proposto compreende uma abordagem sobre a trajetória do instrumentista Antônio da Silva Torres conhecido no meio musical como ‘Jacaré’ e seu disco gravado intitulado *Choro Frevado*, procurando entender como se constrói uma memória cultural coletiva e identitária a partir de suas contribuições para o cavaquinho e para o choro Pernambucano.

Auxiliar de alfaiate, este músico marcou presença regular na Rádio Clube de Pernambuco na cidade de Recife entre 1957 e 1964 e, após essa data, em hotéis e bares da cidade. Graças à gravação do disco *Choro Frevado*, em 1985, Silva Torres – como ficou conhecido na rádio –, ganhou visibilidade exterior e alcançou assim um lugar na memória do choro no Brasil. Jacaré adquiriu prestígio no cenário local e nacional de choro pela capacidade técnica e interpretativa no cavaquinho, explorando-o nas funções de acompanhador rítmico–harmônico e também solista, além de ser reconhecido como um grande compositor de choros e outros gêneros musicais. Todavia, esse reconhecimento não teve ainda reflexos na historiografia produzida sobre o *choro* no Brasil (Cazes 1998), prevalecendo como nucleares os músicos dos centros urbanos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Esse tópico de pesquisa prende-se com a minha trajetória profissional como cavaquinista pernambucana da cidade de Recife desde o ano de 1986, sempre associada a atividades musicais ligadas a rodas de choro e grupos informais populares de diferentes gêneros musicais do Estado de Pernambuco. Através de apresentações, gravações de discos e atividades voltadas ao ensino do cavaquinho no Brasil, essa trajetória se encontra, apesar de muito ligada ao choro, marcada pela vivência de manifestações populares da cultura do estado de Pernambuco como batuqueira<sup>1</sup> do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife<sup>2</sup> desde 2003, e como cavaquinista durante oito anos

---

<sup>1</sup> Termo que se refere à pessoa que toca no maracatu.

<sup>2</sup> Maracatu Nação também conhecido como Maracatu de Baque Virado, fundado pelo Mestre Cosme Damiano Tavares no ano de 1906 tendo como sede atual a comunidade do Alto José do Pinho do Bairro de Casa Amarela na cidade de Recife sob o comando do Mestre Walter de França. A palavra baque quer dizer batida, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam. Guerra Peixe (1952) afirmava que nos ‘antigos maracatus’ participavam no mínimo três zabumbas tendo seu ritmo percussivo sendo chamado de ‘toque dobrado’ ou ‘baque

no Bloco das Ilusões<sup>3</sup> no qual o gênero musical “frevo” modalidade frevo de bloco<sup>4</sup>, é a tônica do repertório. Essas experiências foram muito importantes para a minha formação e trajetória musical, pois pude explorar outros contextos como cavaquinista que não se limitavam apenas ao choro, mas a ritmos e gêneros musicais como o maracatu, o frevo, entre outros característicos do Estado de Pernambuco.

No Brasil é comum para os músicos - principalmente dos contextos populares - participarem de diferentes cenários musicais motivados pela busca de melhores condições de subsistência, e/ou melhor difusão de sua arte e também pelo interesse em participar nos movimentos e manifestações culturais locais oferecidas. No âmbito do cenário musical do Estado de Pernambuco, mais especificamente o da cidade de Recife, são inúmeras as manifestações culturais que atraem esse coletivo de músicos. Nas festividades do carnaval por exemplo, que acontecem no mês de fevereiro, os Blocos líricos<sup>5</sup> são presenças marcantes e intensas. Com suas orquestras de pau e corda<sup>6</sup>, esses blocos são lugares que permitem a presença de músicos de sopro (flauta, saxofone, clarineta, etc.), de cordas dedilhadas como o cavaquinho, o bandolim, o violão e instrumentos de percussão como o pandeiro, o surdo e a caixa. Esta instrumentação se insere no contexto do choro possibilitando que esses performers realizem esses intercâmbios. Jacaré foi um músico que não se limitou apenas ao contexto do choro, marcando presença nessas manifestações, muitas vezes conduzidas pelo seu pai, fato que influenciou bastante o seu percurso musical.

---

dobrado’ ou ainda ‘baque virado’ ou ‘toque virado’. A palavra virado aqui funciona na acepção de “dobrado”. Atualmente os mestres de maracatu afirmam que a palavra ‘virado’ está relacionada ao ritmo tocado pelos maracatus e que virar o baque é dobrar as batidas dos vários instrumentos. Fonte: *Batuque book maracatu vol 1* (2006) de Cilmério de Oliveira e Tarcísio Resende.

<sup>3</sup> Criado em 1986 por Carminha Barbosa, esposa do saudoso Enéas Freire, fundador e presidente emérito do Galo da Madrugada. A agremiação desfila pelas ruas do Recife antigo no carnaval sendo acompanhada por uma orquestra de pau e corda e um coral feminino, característica essencial do frevo de bloco.

<sup>4</sup> Modalidade que se popularizou a partir dos anos 1950 quando o compositor e arranjador Nelson Ferreira reuniu algumas de suas músicas antigas e as regravou utilizando uma orquestra de pau e corda, composta por instrumentos de cordas e alguns instrumentos de sopro, e um coral feminino. São comuns nas letras temas como amor, blocos líricos e antigos carnavais. Frevos como Evocação nº1 de Nelson Ferreira, são uma espécie de hino do carnaval de Recife.

<sup>5</sup> Manifestação carnavalesca que compões o cenário de Recife, surgiu a partir de reuniões familiares nos bairros da Boa Vista, São José e Santo Antônio. Essa tradição congrega moças e rapazes que saem as ruas cantando e acompanhando os blocos. A orquestra é composta de instrumentos como cavaquinhos, bandolins, violões, flautas, pandeiros entre outros, e o coral fica a cargo das vozes femininas. Fonte: [basilio.fundaj.org.br](http://basilio.fundaj.org.br)

<sup>6</sup> Designativo que fazia referência a flauta, que era feita de ébano (madeira especial) e às cordas dos instrumentos acompanhantes como o cavaquinho e o violão. Os conjuntos populares da segunda metade do séc. XIX também eram conhecidos por esse termo.

Foi ainda como estudante de cavaquinho que a obra de Jacaré me foi apresentada no Conservatório Pernambucano de Música<sup>7</sup>, onde a mesma era incluída em meus estudos práticos e apresentações. Me lembro que na época, ao escutar a primeira faixa de seu disco, mais especificamente ‘Galho Seco’ (baião) achei algo diferente pois estava mais familiarizada com o repertório do contexto carioca do choro. Apesar do Rio de Janeiro ocupar um importante protagonismo no cenário do choro através de alguns de seus personagens, e tendo como estudante explorado esse universo, o contexto pernambucano foi vivenciado profundamente durante minha trajetória como cavaquinista estudante através de importantes personagens que ajudaram a inserir o choro pernambucano na pauta musical do país. É neste sentido que, como pernambucana, centro-me no contexto pernambucano de choro, dedicando o meu trabalho ao cavaquinista e compositor Antônio da Silva Torres, que, unido a outros tantos ilustres personagens, ajudaram a consolidar e a disseminar um tipo específico de choro.

Outra motivação para a escolha desse tema está relacionada com o fato do cavaquinista - apesar do seu reconhecimento por parte do cenário local e nacional do choro - não estar contemplado na historiografia sobre choro no Brasil. Não quero de maneira nenhuma desvalorizar a importância de intérpretes e compositores incontornáveis do choro carioca que contribuíram para a construção e disseminação do gênero como Waldir Azevêdo, Pixinguinha, Jacob do Bandolim entre outros. Quero sim reconhecer que existem diferentes universos de choro com suas especificidades que possuem identidades próprias. O que designo por “choro pernambucano” é um deles.

### **Estrutura da Dissertação**

No primeiro capítulo, intitulado *Apontamentos Teóricos e Metodológicos da Pesquisa*, são apresentadas as perspectivas iniciais em torno da presente pesquisa que transcorrem em diferentes pontos como, problemática e objetivos, enquadramento teórico e metodologia. Em seguida, apresento a revisão bibliográfica.

No segundo capítulo, *Choro do nacional ao local*, proponho uma contextualização histórica e descritiva do gênero musical e de seus principais personagens no contexto nacional e local – aqui representado especificamente pelo estado de Pernambuco. O terceiro capítulo, *Jacaré*, apresento a trajetória do cavaquinista em seus diferentes contextos de atuação a partir de diferentes discursos

---

<sup>7</sup> Escola de música em Recife-PE fundada em 17 de julho de 1930 e que tem como objetivo difundir o ensino teórico e prático da música, acessível a todas as classes sociais.

de uma memória de experiência. *O Choro Frevado de Jacaré*, intitula o quarto capítulo da pesquisa que se centra no disco do cavaquinista e como este se transforma num lugar de memória do músico. Por fim na *Conclusão*, são apresentadas as considerações finais da pesquisa e as respostas às questões propostas da investigação em concordância com os procedimentos metodológicos.

# CAPÍTULO 1. APONTAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS DA PESQUISA

## 1.1 Problemática e Objetivos

Para melhor expor a problemática do meu trabalho, começo por apresentar as diferentes acepções que o termo ‘choro’ teve ao longo do século XX, no Brasil. Segundo Pedro Aragão, antes mesmo de o termo ‘choro’ se referir a um “gênero musical brasileiro” nascido da confluência de danças de salão europeias e ritmos de matriz africanas (Tinhorão 1998; Vasconcelos 1977; Cazes 1998), expressou primeiramente “um agrupamento instrumental formado por instrumentos populares que tocava gêneros como polcas, valsas schottisch, etc.” e posteriormente, o “lugar físico onde se praticava essa música” (Aragão 2013, 82). De acordo com essa acepção lata, “choro” refere-se ao grupo instrumental, ao espaço performativo e ou as festas, e ao gênero musical, não sendo este último exclusivo. Porém, o choro adquire em cada região do Brasil características diferentes com um sotaque peculiar decorrendo de uma forma particular de compor e tocar esse gênero musical. Definido como um ‘modo de pronunciar’, discriminando e identificando as pessoas e as diferentes formas de falar a mesma língua (Laver 1994), esse conceito é muito usado em diferentes contextos musicais no Brasil para distinguir as variadas formas de executar e compor um mesmo gênero musical. É neste sentido que me centro no estado brasileiro de Pernambuco mais especificamente na obra de Jacaré.

A história musical de Pernambuco tem sido marcada por diferentes ritmos e manifestações musicais como o frevo, o maracatu, o caboclinho, o baião que apesar de terem suas representações associadas a um período específico do calendário anual, se encontram presentes durante todo o ano na vida dos pernambucanos. Essa realidade influenciou o percurso musical de muitos artistas do estado como o violonista e compositor João Teixeira Guimarães mais conhecido como João Pernambuco (2 de novembro de 1883 - 16 de outubro de 1947) – que tinha como principal inspiração alguns ritmos nordestinos -, Luiz Gonzaga (13 de dezembro de 1912 - 2 de agosto de 1989) – reconhecido pelo Brasil como o ‘Rei do Baião’ e Lourenço da Fonseca Barbosa mais conhecido como Capiba (28 de outubro de 1904 - 31 de dezembro de 1997) – que ocupa um lugar de destaque como compositor de frevos. Todos esses artistas citados anteriormente destinaram algumas de suas composições ao choro a exemplo de *Treze de dezembro* e *Araponga* – Luiz Gonzaga -, *Interrogando* e *Sons de Carrilhões* de João Pernambuco e por fim *Cem Anos de Choro* e *Cais do Porto* de Capiba. O choro em Pernambuco adquire um sotaque particular a



partir da incorporação de algumas características desses diferentes ritmos e gêneros musicais o que lhe confere o estatuto de choro Pernambucano. É nesse cenário musical de Pernambuco que o cavaquinista Jacaré assume um relevante papel enfatizado pela gravação de seu disco *Choro Frevado*. Neste disco, Jacaré apresenta um repertório específico para cavaquinho solo explorando outras dimensões do instrumento para lá do seu habitual estatuto de acompanhador harmônico.

O *Choro Frevado* de Jacaré faz-nos viajar pelo choro, pela valsa, e por outros gêneros populares pernambucanos como o frevo e o baião uma vez que usa características morfológicas destes gêneros musicais para compor o seu repertório de choro. Apesar de não ter sido o único disco gravado pelo cavaquinista, o *Choro Frevado* adquire o estatuto de único disco, ou seja, seu poder de representatividade é exclusivo de modo que essa representação é vivenciada e compartilhada pela comunidade do choro nacional e local. Graças à gravação desse disco, o músico alcança uma visibilidade nacional ocupando um lugar de destaque na memória do choro no Brasil.

Porém, apesar desse reconhecimento nacional não encontrei bibliografia suficiente que pudesse contribuir para a construção de uma pesquisa acadêmica que transmitisse a memória musical do compositor e intérprete, inserida no contexto social da cidade de Recife e também, nenhum registro formal de suas partituras. Além disso, suas obras são pouco tocadas em rodas de choro e por cavaquinistas em geral, por esse motivo, como pernambucana, me senti impulsionada a desenvolver esse trabalho de forma a recolocar esse músico nos itinerários importantes para o entendimento do choro pernambucano.

Com base no acima exposto, elaboro algumas questões como: Por que razão um músico reconhecido no cenário nacional de choro não se encontra contemplado pela historiografia sobre choro no Brasil? Que tipo de discursos validam a construção de uma memória para Jacaré? Como entender o disco *Choro Frevado* enquanto importante dispositivo para a fixação da identidade do choro Pernambucano? Qual o papel de Jacaré na consolidação de um tipo específico de choro?

Considerando as questões acima, o presente trabalho propõe como objetivo geral: Contribuir para uma documentação bibliográfica a partir da construção de uma memória musical coletiva e identitária do compositor e instrumentista Antônio da Silva Torres associada ao contexto musical social de sua época através dos vários depoimentos de músicos importantes do choro em Pernambuco e do Brasil.

Constituem os objetivos específicos:

1. Descrever a paisagem sonora/musical da cidade de Recife a partir dos depoimentos de músicos e outros personagens entrevistados e sua influência para o choro Pernambucano;
2. Identificar os principais personagens que contribuíram e que compõem o choro Pernambucano;
3. Compreender a importância do disco *Choro Frevado* para a comunidade local e nacional do choro;
4. Realizar uma pesquisa etnográfica sobre as diferentes visões do legado de Jacaré nos dias de hoje através de entrevista com músicos importantes da cena local e nacional de choro;
5. Entender de que maneira a obra de Jacaré é vista hoje por músicos da atualidade como fator importante para a construção de uma identidade para o choro pernambucano;

## **1.2 Enquadramento teórico e metodologia**

Como enquadramento teórico da presente tese, proponho-me a utilizar quatro abordagens específicas que se relacionam diretamente ao meu objeto de pesquisa: O conceito de identidade, tais como propostos por Hall (1996) e Gutiérrez (2009); o conceito de *Lieux de Mémoire* e performance, tais como propostos por Nora (1984) e Turino (2008); e finalmente o diálogo sobre a produção acadêmica brasileira sobre choro.

Stuart Hall (1996), em seu estudo sobre o conceito de identidade propõe uma nova concepção para se pensar o sujeito. Em contraponto às perspectivas identitárias anteriores, associadas a uma ideia integrada, originária e unificada, o autor desenvolve um pensamento centrado num sujeito deslocado e descentrado. Essa nova concepção vai de encontro com a ideia de um sujeito que não muda e que permanece para sempre o mesmo, ou seja, idêntico.

Hall (1996) reconhece o caráter ambíguo do conceito de identidade, afirmando que o mesmo não deve ser excluído das discussões teóricas, porém, é necessário que essa nova forma de pensar o conceito esteja apoiada numa perspectiva desconstruída diferentemente de sua forma original. (Hall 1996, 104). É por meio da diferença que o processo da identificação opera e isso implica reconhecer que é mediante a percepção da alteridade e da diferença que a identidade é construída.

Portanto, esse processo não se realiza de maneira natural, mas sim através da repressão dos marcadores da diferença, daquilo que ameaça a construção da identidade, e conclui: ‘a constituição de uma identidade social é um ato de poder’ (Hall 1996, 110-111).

Outra abordagem do conceito de identidade é proposta por García Gutiérrez, em seu livro *La Identidad Excesiva* (2009). Neste trabalho, o autor propõe uma visão emancipatória da identidade, reconhecendo-a como um espaço de sofrimento, de conflitos, de dúvidas e discriminação. Percebida de uma forma geral como um lugar confortável, um lugar estático, ou seja, um lugar que não está sujeito a mudanças, esse sentimento, segundo Gutiérrez, faz parte de um projeto totalitário de vida onde os poderes – através de discursos autoritários e inquestionáveis - impõem uma identidade hierárquica, vertical e liberta de posicionamento crítico a fim de ameaçar o desejo de liberdade e organização horizontal do sujeito de modo a gerar o desenvolvimento singular e divergência.

La identidad es una “entidad” con vocación estática. Su empeño en lo idéntico, en “ser igual a” la torna conservadora. Teme el cambio ya que todo tránsito lleva implícito un dejar de ser, una desaparición. Podríamos decir, si fuera posible fotografiarla, que su apariencia y, mucho más aún, su totalidad simbólica, se asemejaría a un tótem. De acuerdo con esta ensoñación metafórica, el sujeto portador de identidad sería un sujeto totemizado. (Gutiérrez 2009, 65).

É baseada nessa perspectiva que desenvolvo no terceiro capítulo os processos de identificação que envolvem Jacaré e o cenário do choro Pernambucano numa tentativa de traçar mesmo que de maneira incompleta seu retrato histórico-musical. A partir da colaboração de uma memória de existência, os diferentes discursos se ajustam e se contrapõem na realização desse processo. No caso do cavaquinista Jacaré, ser considerado por renomados músicos do cenário local e nacional do choro, além de personagens importantes da cultura pernambucana como um indivíduo importante e fundamental para o cenário musical de Pernambuco, o transforma num ícone.

Dessa forma, o cavaquinista é totemizado, ou seja, monumentalizado por esses indivíduos. Apoiando-me na perspectiva de Gutiérrez, quando rememoramos a figura de Jacaré, ou seja, sua forma de tocar o cavaquinho, de compor suas músicas, de seu jeito de ser, todos esses aspectos se fixam num tempo, onde esse sujeito portador de uma identidade permanece estático. Isto se justifica pela presença física do músico não ser mais possível. Portanto, pensamos em Jacaré hoje com um olhar voltado para uma memória, memória que tende a ser “monumentalizada” em um discurso oficial sobre o cavaquinho pernambucano, mas que se mostra fragmentada e repleta de contradições quando nos debruçamos sobre as memórias individuais dos músicos atuais sobre Jacaré.

Trabalho com dois conceitos para me referir ao disco *Choro Frevado*, de Jacaré: o conceito de *Lieux de Mémoire* de Nora (1984) e o conceito de documento-monumento de Le Goff (1990). Nora (1984) propõe o conceito de *Lieux de Mémoire* para se referir aos lugares construídos pelas pessoas quando os lugares reais que importam lembrar já não existem. Essa expressão *Lieux de Mémoire* adquire na perspectiva do autor a associação de uma ideia a um lugar, transformando-o em um símbolo. Apesar do designativo lugar estar sobretudo associado a um espaço, é verdade que um objeto ou uma atividade humana pode igualmente adquirir esse estatuto. É neste sentido que tento aplicá-lo ao disco e ao saber de experiência como lugares que imortalizam a obra e o músico. Como a memória de experiência está sujeita as erosões do tempo, resta-nos o disco como principal dispositivo de sustentação de sua memória.

Inspiro-me no conceito de documento-monumento proposto por Le Goff (1990) e aplico-o também ao disco *Choro Frevado* de Jacaré. Esse conceito, na perspectiva do autor liga-se à ideia de uma história que é construída e não retratada na sua forma pura. A partir da análise do documento e do monumento – materiais que imortalizam a história – Le Goff (1990), inicialmente, os diferencia atribuindo ao monumento tudo aquilo que evoca o passado sendo perpetuado voluntária e involuntariamente pelas sociedades históricas. Já o documento – testemunho essencialmente escrito – iria adquirir mais legitimidade do que o monumento por estar associado a neutralidade de modo que foi muito usado como prova jurídica no decorrer do tempo. Porém, essa perspectiva é modificada e o autor reconhece que todo o documento é monumento pois todo o documento é fruto da intenção de quem o produz e, portanto, um testemunho parcial da história. É nesse sentido que o disco *Choro Frevado* se liga a esse conceito pelo processo de transformação pelo qual passou. O disco, apesar de sua importância para o músico e as pessoas que estavam envolvidas com a sua construção inicialmente era apenas um disco. Com a morte do músico, ele se transforma em algo mais, em algo especial para guardar a memória do cavaquinista e é monumentalizado pelas pessoas de forma a desenhar a memória do Jacaré e do choro pernambucano para as sociedades futuras.

Na tentativa de analisar os diferentes contextos musicais que fizeram parte do percurso do cavaquinista Jacaré, me apoio no conceito de performance proposto por Turino (2008) e sua categorização do fazer musical em quatro diferentes campos sendo eles: Performance de Participação e Performance de Apresentação – associados ao fazer musical em tempo real -, *High Fidelity* e *Studio Audio Art* – associados à reprodução do fazer musical através da gravação. Na

perspectiva do autor, em contraponto a uma ideia do conceito de música como forma única de arte, o conceito ganharia uma apreciação mais abrangente como um tipo especial de comunicação onde o indivíduo expressa para a sociedade seus sentimentos mais profundos. Além disso, o autor destaca como a música se apresenta de diferentes formas a partir dos diferentes significados que tem para a sociedade e que só é possível o seu entendimento quando associada a performance musical. É através da prática musical que Jacaré expressa sua identidade mais profunda e se insere em um grupo social formando-o e sustentando-o.

De modo a complementar o suporte teórico da presente tese, procurarei dialogar com trabalhos acadêmicos brasileiros na contextualização do gênero musical e no reconhecimento de outros contextos de choro existentes no Brasil (Cazes 1998; Alcântara 2009; Barboza 2004; Aragão 2013).

Durante o período de pesquisa bibliográfica, me deparei com uma escassez de material relacionado ao tema proposto. Além disso, os registros eram superficiais, limitando-se às biografias jornalísticas do cavaquinista e compositor Antônio da Silva Torres. Não pretendo aqui neste trabalho fazer uma biografia “jornalística” (Bourdieu 1986), nem impor ou oficializar uma representação privada e pública da vida do músico, mas construir um discurso a partir das diferentes visões que as pessoas constroem sobre o cavaquinista e compositor Jacaré.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma “ilusão retórica”, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (Bourdieu 1986, 185).

Com tal intuito, a presente pesquisa se valeu do trabalho de campo como uma importante etapa de construção e entendimento do personagem Jacaré e seu contexto de atuação. Através de entrevistas semiestruturadas com uma série de músicos e produtores culturais que tiveram contato próximo com Jacaré, pude perceber junto deles singularidades desse personagem que se uniram à minha experiência nesse universo Pernambucano de música. De uma maneira a completar os materiais encontrados durante a pesquisa e registrar acontecimentos nunca documentados, foram realizadas entrevistas semiestruturadas a partir da técnica de história oral com músicos relevantes do cenário local e nacional do choro, compreendidas no período de julho a setembro de 2016 na cidade do Rio de Janeiro e de Recife. Na perspectiva de Queiroz (1988), esses relatos buscam revelar as experiências tanto individuais como coletivas de grupos pertencentes a uma mesma coletividade buscando uma convergência sobre um determinado

tema. Além disso, essa técnica permite que o narrador reconstrua acontecimentos vivenciados e transmita experiências adquiridas. O entrevistado é o centro, ou seja, o fio condutor da entrevista cabendo ao pesquisador uma mínima intervenção (Queiroz 1988, 19-20).

Além de fazer uma pesquisa bibliográfica sobre o tema proposto alarguei essa pesquisa a temas que de alguma forma se relacionam com meu estudo, em teses, artigos científicos e livros. Também realizei um estudo fonográfico da obra do cavaquinista e de suas participações em discos de outros artistas. Essa etapa também incluiu a transcrição e revisão das treze faixas do disco *Choro Frevado*, uma música do seu 78rpm e três composições do cavaquinista nunca gravadas em disco.

### 1.3 Revisão bibliográfica

Apesar de ser uma prática musical marcadamente associada ao Brasil, com um significativo número de seguidores no país, o choro se encontra disseminado em várias partes do mundo pela presença de rodas de choro e grupos musicais que compartilham desse gênero. Os clubes de choro<sup>8</sup> sediados em Paris, Marseille, Tóquio, Holanda, bem como as rodas de choro organizadas periodicamente em cidades como Lisboa, Porto, Jerusalém, são exemplos da internacionalização do gênero nas últimas décadas. Em seus 150 anos de história, o gênero musical está presente em trabalhos acadêmicos que refletem diferentes abordagens sobre o choro. Ao pesquisar sobre Antônio da Silva Torres – cavaquinista e compositor que se insere no contexto do choro, mais especificamente o do estado de Pernambuco -, procurei fazer uma revisão de trabalhos que pudessem contextualizar o gênero musical no Brasil. Em princípio, procurei trilhar uma linha de pesquisa bibliográfica que partisse de um contexto mais geral, como o contexto nacional de choro para depois submergir no meu contexto de estudo, o do estado de Pernambuco. Dessa forma, iniciei meus estudos com a bibliografia específica sobre o choro para me alicerçar dos principais aspectos sócio-históricos do gênero musical assim como suas principais características, dinâmicas e personagens. Em seguida, procurei estudos que refletissem o contexto pernambucano de choro para entender de que modo esse cenário musical influenciou uma geração de artistas. Sendo assim destaco as seguintes obras:

A primeira obra estudada foi o livro *Choro: Do Quintal ao Municipal*, de Henrique Cazes (1998). O

---

<sup>8</sup>Associações sem fins lucrativos que tem por finalidade promover o ensino, a divulgação e o desenvolvimento da música popular brasileira especialmente o choro. Realizam shows, concertos, recitais, espetáculos, palestras, colaborando com o desenvolvimento das artes.

livro apresenta o cenário das transformações vividas pelo gênero musical desde sua origem às novas experiências de formatos e desenvolvimento didático numa abordagem exclusivamente histórica sem maiores análises técnico-musicais. Além de biografias dos principais protagonistas do choro que contribuíram para uma consolidação e divulgação do gênero musical, temas pontuais como o rádio e sua importância como principal veículo de divulgação para a música popular no Brasil e fixação de um mercado de trabalho para os chorões - a partir dos “regionais” – são descritos a partir dos principais grupos da época (1930-1964). Diferentes contextos de choro são descritos também na obra de Cazes, a exemplo do choro em São Paulo, do Rio de Janeiro e do choro nordestino, este último referenciando a importância de Recife através de relevantes músicos como Rossini Ferreira, Luperce Miranda e Canhoto da Paraíba, que ajudaram a consolidar um tipo específico de choro pernambucano. O livro ainda faz um levantamento de grupos, músicos, festivais, em todo o país e no contexto internacional evidenciando sua disseminação como gênero musical.

*O Choro - reminiscência dos chorões antigos* (1936), escrita pelo carteiro Alexandre Gonçalves Pinto se trata de um testemunho não só da música e de músicos do Rio de Janeiro, mas de um movimento social e musical da cidade entre os finais do século XIX e início do século XX. Escrita em forma de verbetes, trata-se de um livro de memórias onde descreve importantes personagens do cenário musical brasileiro da época e resgata uma série de nomes desconhecidos que de outra forma estariam fadados ao esquecimento. Estes últimos, considerados pelo autor como os “heróis” do choro ocupam a maior parte do livro numa tentativa de imortalizá-los através de uma linguagem sentimental e saudosista. Um ponto importante do livro é a relação do registro escrito e oral nos processos de aprendizagem e transmissão do gênero musical que através de alguns depoimentos assumem diferentes perspectivas. Não obtendo praticamente nenhum reflexo pela imprensa da época, essa obra ficou quase no esquecimento sendo relançada pela Funarte no ano de 1976.

Na obra *O Baú do Animal* (2013) do bandolinista, pesquisador e musicólogo Pedro Aragão, o autor dedica-se a analisar a obra *O Choro: reminiscências de um chorão antigo* de Pinto (1936), a partir de uma perspectiva etnográfica. Aragão (2013) reconhece que *O Choro* foi alvo de estudos que se limitaram a enxergá-lo como fonte primária sendo utilizado normalmente para fazer contextualizações históricas e sociais deixando de lado aspectos musicais importantes. É nesse sentido, que o autor procura mostrar como *O Choro* ultrapassa um simples relato pessoal e se constitui de um rico e complexo documento que descreve - a partir dos diferentes discursos e da memória do carteiro - além de um grupo unido por uma identidade sonora (choro), seus

costumes, danças festas, e relações sociais.

*Carinhoso etc. História e Inventário do Choro* (1984), do pesquisador, jornalista e escritor Ary Vasconcelos apresenta a história do choro numa ordem cronológica através das várias gerações de músicos e compositores do gênero musical. O livro apresenta além das seis gerações do choro uma discografia e repertório que envolvem discos da fase mecânica e elétrica. Vasconcelos (1984), iniciou no ano de 1976 uma intensa pesquisa - dois anos e quatro meses - caracterizada pela audição do repertório de choro. O livro destaca ainda como uma das fases “altas” do gênero o período denominado de ‘renascimento do choro’ (1970-1980), a partir de uma série de acontecimentos dentre eles: o show *Sarau* (1973) do músico Paulinho da Viola com participação do grupo *Época de Ouro*, o lançamento de discos importantes do gênero pela gravadora *Marcus Pereira*, a criação do Clube do Choro do Rio de Janeiro - 1975 – e de Brasília – 1976 – e o evento *Semana Jacob* (1975), promovido pelo Museu da Imagem e do Som (MIS). Este último, desencadeia uma mobilização e um aumento dos amantes do choro tendo como consequência uma maior participação através da criação de novos grupos e reciclagem de antigos.

*Em Luperce Miranda O Paganini do Bandolim* (2004), escrita pela pesquisadora e compositora Marília Trindade Barboza a obra de caráter biográfico resgata a memória do bandolinista pernambucano Luperce Miranda e sua importância para a história do bandolim brasileiro. No cenário musical compreendido entre as cidades de Recife e Rio de Janeiro, a autora retrata a vida e trajetória do bandolinista pernambucano na consolidação do gênero choro no Brasil. Barboza (2004), faz um destaque para o carnaval de Recife como evento mais importante da cidade narrando suas principais agremiações e como elas assumiram o principal meio de diversão dos pernambucanos nas décadas de 1930 e 1940. O livro também contempla a vida pessoal e conturbada do instrumentista e como isso causou desconforto para sua vida e influenciou sua atividade profissional. Por fim, a autora apresenta a discografia completa do bandolinista pernambucano.

*Rossini Ferreira: características de um choro pernambucano* intitula a dissertação de mestrado de Reginaldo Salvador de Alcântara (2009), realizada no âmbito do mestrado em Etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). O estudo centra-se especificamente no contexto pernambucano de choro a partir da obra do bandolinista Rossini Ferreira onde apresenta os elementos formais particulares da sua obra mostrando suas características estético-musicais e as dimensões sócio culturais que dão identidade à sua produção. Sua trajetória musical é descrita a partir da presença em diferentes contextos musicais como a rádio – Rádio Clube de Pernambuco



-, as rodas de choro, e apresentações em festivais locais e internacionais.

Uma importante contribuição para a minha pesquisa foi a tese de doutorado *Uma leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues* (2002), da autora Márcia Ramos de Oliveira. Em seu estudo - cuja área de concentração é a história cultural -, a autora centra-se na obra musical do compositor Lupicínio Rodrigues através da noção de trajetória num recorte cronológico compreendidos entre as décadas de 1930 a 1970 do século XX. Numa perspectiva historiográfica associada a uma temática musical, Oliveira (2002) reflete como determinados aspectos das canções do compositor ajudaram a construir um imaginário nas sociedades em que se expressavam. A produção e historicidade da obra de Lupicínio Rodrigues e sua análise enquanto documento histórico assim como a experiência de vida do compositor e seu estilo de criação são temas abordados em sua pesquisa. Também da mesma autora cito um segundo texto: *Reflexões sobre o gênero biográfico: literatura, ilusão e disputas de memória* que se encontra no livro *História do Tempo Presente: oralidade – memória – mídia* (2016). Nesse estudo, a autora faz uma reflexão sobre o gênero biográfico como uma forma de narrativa histórica e como ela se inclui como proposta que se liga à história do tempo presente. Além disso, traz algumas definições sobre a mesma enquanto gênero e possibilidade metodológica. A partir desses dois estudos foi possível detectar a transição do gênero biográfico entre as duas perspectivas historiográficas.

As únicas bibliografias encontradas que retratam especificamente o cavaquinista e compositor Antônio da Silva Torres foram: *Dedilhando Pernambuco Resgate Musical - Compositores Pernambucanos* (2005) de Henrique Annes e Renato Phaelante. Este livro resgata a memória musical de Pernambuco através de vinte biografias que segundo o próprio autor (Annes) “retrata o que de melhor teve e tem Pernambuco”. Além destas biografias, o livro apresenta em forma de registro escrito dos temas originais uma peça escolhida de cada compositor onde são registradas em CD na execução do grupo musical, Oficina de Cordas. Como terceiro biografado do livro, o cavaquinista Jacaré é apresentado e a valsa Silvana - arranjada pelo violonista e compositor Maurício Carrilho - integra a lista das músicas expostas em formato de partitura. Em *O Cavaquinho No Choro Em Pernambuco* (2015), trabalho de conclusão do Curso de Tecnologia em Produção Fonográfica o músico João Paulo Albertim faz um estudo sobre os cavaquinistas Pernambucanos em suas diferentes gerações numa ordem cronológica de surgimento até os dias atuais. Albertim ainda faz uma contextualização do choro no Brasil e no contexto Pernambucano onde descreve a importância e o percurso do instrumento no Brasil e no Estado. O cavaquinhista Jacaré é apresentado como pertencente a segunda geração de cavaquinistas de Pernambuco.

## CAPÍTULO 2. O CHORO: DO NACIONAL AO LOCAL

### Roda de Choro

O choro é como  
Um vestido de roda  
Que não segue a moda,  
Que a moda não dura.  
O seu tecido  
é de fino novelo  
Parece um modelo,  
Da alta-costura

*Paulo César Pinheiro*

Das muitas expressões musicais existentes no Brasil, o choro, ao longo dos seus 150 anos de história assume um importante papel na cultura musical brasileira por ser uma das primeiras manifestações da música popular urbana do país e uma das expressões musicais que durante as décadas de 1930 a 1940 assumiu, ao lado do samba, papel importante na construção de um ideário de nacionalidade.

O choro é um gênero musical associado a vários contextos brasileiros que tem sido alvo de diferentes pesquisas. Aqui se incluem os trabalhos de Alexandre Gonçalves Pinto (1936), Pedro Aragão (2013), Henrique Cazes (1998) e André Diniz (2003) que refletem sobre a história, a origem, o significado e principais personagens no cenário musical associados ao choro.

Entendido de forma geral como “gênero musical brasileiro” nascido da confluência de danças de salão europeias e ritmos de matriz africanas (Tinhorão 1998; Vasconcelos 1977; Cazes 1998) o choro teria adquirido, na visão de muitos estudiosos, o status de ‘música nacional’ ao ganhar grande popularidade entre as camadas médias urbanas no Rio de Janeiro no início do século XX. Tal fato é constatado em uma das obras apontadas como uma das “narrativas de origem” do gênero: o livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, escrito por Alexandre Gonçalves Pinto, um carteiro aposentado que em 1936 resolve escrever suas memórias musicais. Segundo Aragão (2013), ao reivindicar para o choro – e, por conseguinte, para os músicos populares que o praticavam – um papel central para a formação da ideia de uma nação brasileira, o carteiro seria um dos principais articuladores da construção de um discurso e de um imaginário de associação entre “choro” e “brasilidade”. Tal ideia é também corroborada por Cazes, que afirma:

O processo de mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do Choro ocorreu de forma similar em diferentes países. A partir dos mesmos elementos - danças europeias (principalmente a polca) somando-se ao sotaque do colonizador e a influência negra -, foram surgindo gêneros que seriam a base de uma música popular urbana nos moldes que hoje conhecemos. (Cazes 1998, 17).

Ainda segundo o autor, o maxixe brasileiro, o ragtime norte-americano, o danzon de Santiago de Cuba e o beguine da Martinica, são exemplos de adaptações da polca (dança de salão europeia), transformadas e adaptadas segundo o sotaque inerente à música de cada colonizador (português, espanhol, francês e inglês).

Em relação à origem do termo “choro”, Pedro Aragão (2013), em seu livro *o Baú do Animal* no qual faz uma análise profunda da obra *O Choro* (1936) do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto (de alcunha o Animal), seleciona pelo menos três acepções utilizadas pelo autor para designar a palavra. Dentre essas designações, Aragão (2013) grifa: 1) choro como agrupamento instrumental; 2) choro como sinônimo de festa ou do espaço físico no qual a referente música era praticada; 3) choro como uma peça ou gênero musical. Cazes (1998) também descreve de forma similar os diferentes significados que o termo choro apresenta: 1) o grupo de chorões; 2) a festa onde se tocava choro e na década de 10, como gênero musical definido e conclui: “A meu ver, o que fez com que o termo ‘pegasse’ e passasse a ser amplamente usado, resistindo ao tempo, foi o fato de traduzir com precisão a maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época abraçavam as danças europeias”. (Cazes 1998, 19).

Outra recorrência de diferentes perspectivas encontradas na literatura específica do choro diz respeito à origem da palavra. Cazes destaca as abordagens de autores como: o folclorista Luís da Câmara Cascudo em seu livro *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1962), que acreditava que o choro vinha de *xolo*, um baile realizado pelos escravos nas fazendas no qual foi se modificando para *xoro* e finalmente, *Choro*. Já segundo Ary Vasconcelos, na obra *Carinhoso Etc: História e inventário do choro* (1961), o termo teria se originado nos *choromeleiros*, importantes corporações de músicos pertencentes ao período colonial e que esses músicos não só eram responsáveis em reproduzir somente as *charamelas* (instrumentos de palheta, percussores dos oboés, fagotes e clarinetas). O povo teria passado a chamar qualquer tipo de agrupamento instrumental de *choromeleiros*, encurtando em seguida o termo para *Choros*. Por último, na perspectiva de José Ramos Tinhorão, em seu livro *Pequena História da Música Popular Brasileira – da Modinha à Canção de Protesto* (1974), o choro viria da expressão de melancolia geradas pelas baixarias realizadas pelo violão e que a palavra ‘chorão’ seria uma defluência.

Apesar de descrever essas diferentes perspectivas respeitando cada uma delas, Cazes expõe seu ponto de vista em relação a uma dessas diferentes correntes.

Quanto a melancolia das baixarias do violão, pelo que pude observar nas primeiras gravações de grupos de Choro, realizadas por volta de 1907, quando o estilo já beirava quarenta anos de existência, o violão ainda não era usado com a exuberância com que hoje estamos habituados. Portanto, se algo evocava melancolia era a maneira de tocar a melodia. Sendo assim, acredito que a palavra *Choro* seja uma decorrência da maneira chorosa de frasar, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas. (Cazes 1998, 19).

Outro termo polifônico é o conceito de “roda de choro” que nos dias atuais significa o acontecimento musical que reúne a prática do choro, realizada normalmente em ambientes informais. Segundo Aragão (2013), esse termo é apresentado no livro do carteiro para se referir à comunidade dos instrumentistas e não ao lugar físico no qual tocavam. Como podemos observar diante de uma variedade de significados e conceitos, o choro como prática sonora e social foi se transfigurando e se moldando ao longo do tempo.

Em relação ao aparecimento deste gênero musical sabemos que ele estará associado à dinâmica que veio a ser gerada no Brasil pela deslocação da corte portuguesa para o RJ, em 1808. Procurando salvaguardar a soberania nacional durante o período das Invasões Francesas, a Família Real Portuguesa e cerca de quase 15.000 nobres, deslocaram a corte para o Brasil e aportam na cidade do Rio de Janeiro no dia 8 de março, mudando para sempre o perfil da cidade no que diz respeito a política e cultura. Trazendo na bagagem partituras e instrumentos musicais valiosos, entre eles o piano, a música popular se desenvolveu no Brasil a partir de modelos herdados neste processo de deslocação que deu origem, igualmente, à disseminação de alguns instrumentos musicais como foi o caso do cavaquinho e dos violões, que incluem a instrumentação básica do choro.

Em seu livro *História Social da Música Brasileira*, mais especificamente no capítulo “A Nacionalização Sonora pelo Choro”, Tinhorão (1998) faz uma análise das condições históricas e sociais na cidade do Rio de Janeiro no período compreendido entre o final do século XIX e início do século XX. Nela, o autor destaca as intensas modificações políticas sofridas pelo país e suas transformações no cenário urbano da capital federal. Fatores econômicos como aumento da exportação de café (1869), e o início de uma industrialização no país promoveram um surto de modernização na cidade a partir de investimentos nos serviços públicos essenciais como correios, luz elétrica, saneamento básico e as redes de comunicação ferroviárias. Além disso, acontecimentos políticos como a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República iriam

influenciar numa nova estrutura de divisão de trabalho e na formação de uma nova classe social. A classe média urbana começou então a crescer, formada por funcionários públicos e pequenos comerciantes que na sua maioria eram afro-brasileiros, e que iria fornecer além da mão de obra do choro, o público consumidor da música popular (Cazes 1998). A influência de culturas africanas e europeias é um aspecto importante na consolidação do gênero musical choro.

Dentre os gêneros europeus que circularam no Rio de Janeiro, a polca foi muito influente na música do século XIX. Segundo Cazes (1998), a polca chegou ao Brasil em 1845 quando foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro e rapidamente conquistou a elite carioca. Vinda da Europa central via Paris a chegada dessa dança ao Brasil foi marcada por grande expectativa pelo sucesso causado na capital portuguesa dez meses antes. Para Diniz (2003), essa dança se caracterizava pelo bailado dos rostos e corpos colados, transmitindo uma intimidade constante entre os pares. Além disso, nesta mesma época as danças de salão europeia sofreram uma mudança da forma coletiva para a de par enlaçado, principalmente com o surgimento da valsa (Cazes 1998). Somando-se a isto, o desejo de uma maior liberação dos costumes encontra na polca seu principal divulgador.

Essa perspectiva é corroborada por Pinto (1936), ao apresentar para a dança seus diferentes tipos e finalidades distintas. Se por um lado existiam polcas bem cadenciadas, macias – que indicavam um andamento mais lento, propício aos românticos namorados – havia também polcas “buliçosas” – que assumiam conotação de música atraente convidativa aos corpos colados. Além desse aspecto, o autor apresenta a polca como dança brasileira, imprimindo um discurso nacionalista, desta forma apresenta também um ressignificado para a mesma:

Polca é como o samba: uma tradição brasileira. Só nós, os que Deus permitiu que nascessem debaixo da constelação do Cruzeiro do Sul, a sabemos dançar, a cultivamos com carinho e amor. A polca é a única dança que encerra os nossos costumes, a única que tem brasilidade [...] nós os brasileiros havemos de aguentar a polca, havemos de mantê-la através dos séculos, como tradição dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança às gerações vindouras. (Pinto 2014, 122-123).

Henrique Cazes, segundo relata em seu livro *Choro: Do Quintal ao Municipal*, “se tivesse de apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro” (Cazes 1998, 19).

## 2.1 Os Chorões e o protagonismo do choro carioca

Segundo Cazes (1998), o termo “chorão” teria sua origem da palavra choro, em virtude da maneira chorosa de frasar. Muito bem retratado em seu livro *O Choro*, Pinto (2014) descreve personagens da época além de descrições sobre os ambientes musicais, as festas, as danças em forma de “verbetes” alargando o conceito de música não só como um discurso sonoro, mas como algo que harmoniza todo seu entorno social (Aragão 2013). Era comum entre os chorões terem um espírito festivo confraternizando com boa música e comida.

Ao longo da história do choro, alguns músicos se tornaram principais personagens na consolidação do gênero, desenvolvendo características próprias de composição e interpretação. Podemos destacar dentre estes o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado Junior (1848-1880). Flautista e compositor conhecido como o “pai dos chorões”, foi pioneiro com seu grupo Choro Carioca, na apresentação instrumental básica do choro composta de cavaquinho, violão e flauta. Em 1871, Callado torna-se professor de flauta do Conservatório de Música alcançando o reconhecimento como o flautista mais importante de seu tempo (Cazes 1998, 24). Autor de quase 70 melodias, é na polca Flor Amorosa que o músico é lembrado e tocado regularmente pelos chorões de hoje em dia.

Callado foi um flauta de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois a suas composições musicais nunca perdem o seu valor. Na sua flauta, quando em bailes serenatas [...], Callado tornou-se um Deus para todos que tinham a felicidade de ouvi-lo. (Pinto 2014 [1936], 11).

Primeira chorona e maestrina brasileira no gênero, Francisca Edwiges Gonzaga (1847-1935) mais conhecida como Chiquinha Gonzaga ganhou destaque entre as primeiras gerações de chorões por ter ajudado a popularizar o piano. Esse instrumento que entrou no cenário brasileiro a partir do processo de deslocação da Família Real Portuguesa para o Brasil em 1808, se tornou presença obrigatória em todas as casas da elite carioca além das salas de espera dos cinemas, nas orquestras do teatro de revista, e nas casas de venda de partituras. A partir disso, o Rio de Janeiro passou a ser, como afirmado pelo poeta Araújo Porto Alegre, “a cidade dos pianos” (Diniz 2003, 19).

A música popular a partir da década de 1850 encontra nas bandas (agregações musicais) um dos mais importantes veículos de divulgação, para além dos pianos e dos grupos de choro. A Banda do Corpo de Bombeiros do maestro, compositor e professor Anacleto de Medeiros (1866-1907) assume papel de destaque entre as bandas da época por uma afinação de maior qualidade e

arranjos mais elaborados, trazendo para este agrupamento um repertório dos mais conhecidos choros.

Ernesto Nazareth (1863-1934), pianista e compositor que mais ajudou a consolidar o piano na nossa música popular, teve sua música e trajetória artística situadas entre a música popular e erudita. Apesar de ter absorvido desde cedo a cultura pianista europeia que seria a base de sua boa técnica, onde dava um tratamento mais refinado em sua obra, o músico procurou transpor para o piano a forma de tocar que ouvia nos choros. Aspectos como a sincopação estão muito presentes em sua obra. Foram os tangos brasileiros<sup>9</sup> que perfizeram a grande maioria de sua obra. A título de exemplo citamos as músicas Brejeiro (1893) e Odeon.

Alfredo da Rocha Vianna mais conhecido como Pixinguinha (1897-1973), foi um músico versátil, e sua atuação não se limitou a tocar e compor choros. Tornou-se maestro, formador de grupos musicais e orquestrador, função até então assumida pelos estrangeiros que imprimiam as normas da escola europeia em seus arranjos. Pixinguinha então passou a delinear as feições da música popular brasileira em seus arranjos sendo admirado por músicos renomados como Radamés Gnattali, Tom Jobim e Villa Lobos ocupando um lugar de destaque na historiografia do choro no Brasil e invocado, por muitos críticos como “o maior chorão de todos os tempos” (Diniz 2003).

Outro músico que adquiriu relevância na história do choro foi o cavaquinista Waldir Azevêdo. Nascido no Rio de Janeiro de 1923, o músico foi responsável por popularizar o cavaquinho como instrumento solista até então sendo na maioria das vezes utilizado como instrumento acompanhador. Músico de grande sucesso comercial<sup>10</sup>, Waldir consolidou sua carreira dentro e fora do país. Como exemplo de seus maiores sucessos cito os choros Brasileirinho - que o consagrou como músico virtuoso -, o baião Delicado e Pedacinho do Céu - outro choro que ganha notoriedade no cenário do choro brasileiro. Falecido em 1980, Waldir deixou um legado de 180 composições e vários discos gravados onde o cavaquinho é o instrumento solista.

---

<sup>9</sup> Segundo Sandroni (2001), no capítulo *O maxixe e suas fontes* faz uma análise do tango brasileiro enquanto fonte atribuída ao maxixe. Normalmente pensado como o tango argentino - que ganhou os palcos europeus na década de 1920 - o tango do século XIX adquire aqui outro conceito. Utilizado em toda a América para designar música de influência negra, adquire na obra de Nazareth uma associação de ritmos característicos da polca e do lundu.

<sup>10</sup> O sucesso comercial de Waldir Azevêdo é relatado por Cazes (1998), onde o cavaquinista teria alcançado um número bastante significativo de vendas de discos a partir do choro Brasileirinho, composição que lhe rendeu duzentos e quarenta mil réis, ou seja, o equivalente na época a dezesseis mil dólares. Esse fato proporcionou ao músico a aquisição de uma casa, um apartamento e um carro novo. Além desse, outros sucessos continuaram a trazer um retorno financeiro significativo como as composições: Delicado e Pedacinho do Céu.

Estes músicos fizeram parte de uma geração que criou uma espécie de paradigmas para a composição e a performance do choro e que foram posteriormente adotados por outros compositores e intérpretes. O facto de aquela geração de músicos ter atuado fundamentalmente no Rio de Janeiro, conferiu ao tipo de choro por eles representado um lugar central no contexto brasileiro atribuindo ao Rio de Janeiro o estatuto de capital do choro no país. Todavia, o choro encontra-se representado noutros lugares onde, inclusivamente, adquiriu modelos composicionais e performativos diferenciados.

## 2.2 O choro Pernambucano

Eu tive a felicidade de conhecer Recife quando eu estava no início da minha carreira profissional tocando com os Carioquinhos,<sup>11</sup> quando eu fui fazer um espetáculo em Recife com Nara Leão<sup>12</sup> e Dominguinhos<sup>13</sup> e que tinha a participação de muitos bons músicos pernambucanos, isso foi em 1978. Então eu peguei vivo grandes músicos de choro, toquei com eles, como Canhoto da Paraíba, que conheci numa roda de choro no Rio na casa de César Farias, pai de Paulinho da Viola. A gente tinha ficado totalmente vislumbrado de vê-lo tocar, da riqueza de sua música, e aí eu fui conhecendo outros grandes compositores como Rossini Ferreira, Jacaré, Henrique Annes, Capiba, João Lyra, Marco César (entr. Carrilho 2016).

Pernambuco é o estado brasileiro localizado no centro leste da região nordeste. Palco de inúmeras manifestações e tradições ligadas ao carnaval, São João, à capoeira, à religiosidade, e as tradições indígenas, compõem a diversidade de seu patrimônio imaterial. Dentre essas várias manifestações culturais e gêneros musicais podemos citar o frevo<sup>14</sup>, o baião<sup>15</sup>, o maracatu<sup>16</sup>, o

---

<sup>11</sup> Grupo musical carioca formado no ano de 1977 que teve um papel importante na retomada do choro no Brasil no começo dos anos 70. Formado por Maurício Carrilho no violão de seis cordas, Rafael Rabello no violão de sete cordas, Luciana Rabello no cavaquinho, Celso Alves da Cruz no clarinete, Paulo Alves no bandolim Celso Silva no pandeiro e Mário Florêncio Nunes na percussão, o grupo grava seu único disco intitulado “Os carioquinhos no choro” alcançando uma posição de destaque sobre os demais grupos da época.

<sup>12</sup> Cantora brasileira (Espírito Santo, 19 de janeiro de 1942 - Rio de Janeiro, 7 de junho de 1989) recebe o título de musa da bossa nova e se consagra artisticamente no espetáculo “Opinião”, espetáculo de crítica social à impressão imposta pelo antigo regime militar.

<sup>13</sup> José Domingos de Moraes, mais conhecido como Dominguinhos (12 de fevereiro de 1942 Garanhuns, PE - 23 de julho de 2013 São Paulo), foi um instrumentista, cantor e compositor e teve como um de seus mestres o músico Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. O instrumentista deu a sanfona sotaques novos e diferentes. Fonte: [www.dominguinhos.art.br](http://www.dominguinhos.art.br) (Acesso em: 05/02/2017).

<sup>14</sup> Expressão musical e coreográfica de origem Pernambucana, mais especificamente na cidade de Recife e Olinda. Surgido no final do século XIX, como expressão de um cenário marcado por mudanças sociais envolvendo a luta permanente das classes sociais populares por espaços públicos e pela liberdade, o frevo tem sua mais forte atuação nas festividades do carnaval. A origem da palavra frevo vem de ferver que passou a ser pronunciada erroneamente como frever designando ebulição, êxtase, efervescência e agitação. Em 2012, o frevo foi declarado pelo IPHAN, patrimônio imaterial da humanidade. Fonte: [portal.iphan.gov.br](http://portal.iphan.gov.br) (Acesso em: 12/02/2017).

<sup>15</sup> Gênero musical que teve como maior representante o instrumentista e compositor Luiz Gonzaga. Inicialmente o termo baião estava associado a um ritmo que os cantadores de viola do sertão de Pernambuco faziam para iniciar suas cantorias. A atuação do sanfoneiro se dá ao acrescentar uma combinação instrumental formada pela sanfona, zabumba e triângulo, tornando o baião um ritmo acessível ao meio urbano. A partir disso passa a existir uma música que caracteriza o baião como ritmo.

<sup>16</sup> Festa e dança religiosa proveniente do continente africano que se realizavam por ocasião do coroamento dos reis do Congo. Desenvolve-se no Nordeste brasileiro a mais de 300 anos, mais especificamente no estado de Pernambuco sofrendo uma adaptação no qual se mistura ao sincretismo religioso local. Portanto, os cultos religiosos afros eram camuflados por serem práticas religiosas não católicas, proibidos pela igreja e pelo estado.



caboclinho<sup>17</sup>, a ciranda<sup>18</sup> entre outros, marcando o estado pela diversidade cultural. Em cada região do Brasil, o choro se apresenta com características diferentes com um sotaque particular resultando numa forma específica de compor e tocar esse gênero musical. Segundo Padilha (2015), a palavra sotaque é definida pelo linguista John Laver (1994) como um “modo de pronunciar” distinguindo e identificando indivíduos pela maneira como falam a mesma língua (Laver 1994 *cit. in* Padilha). Adotar esse conceito no contexto do choro ilustra a mudança do sentido linguístico para o da performance da música. No contexto pernambucano, a incorporação de ritmos como o frevo, o caboclinho, o baião, o maracatu entre outros, contribuiu para consolidar um tipo de choro: o choro pernambucano. Aqui, esses diferentes sotaques correspondem nas diferentes formas de pronunciar musicalmente o mesmo contexto do choro. O estado de Pernambuco tem auxiliado para o enriquecimento do choro no país tendo gerado ao longo do tempo músicos importantes para o cenário do choro nacional. Essa perspectiva é delineada pelo bandolinista Jorge Cardoso<sup>19</sup>:

A música pernambucana é maravilhosa e sou um admirador desde quando comecei a tocar bandolim e choro. Conheci o bandolinista Rossini Ferreira em 1986, quando tinha apenas 16 anos de idade e um mundo se descortinou diante da diversidade e riqueza de gêneros musicais, de formas de se tocar que o contexto pernambucano representa. Rossini me apresentou o bandolinista Marco Cesar, que foi meu segundo professor de bandolim. Ao conhecer Canhoto da Paraíba, Capiba, Dona Ceça e músicos da nova geração pernambucana de choro tais como Adalberto Cavalcante e Roberto do Valle, até hoje me traz muito orgulho por ter tido esse privilégio de privar da amizade e do saber que estes mestres nos legaram. Acredito que nós trazemos em nossa música parte da música que compartilhamos com nossos mestres, amigos e experiências musicais ao longo de nossa trajetória musical. Sou grato a meus mestres pelo conhecimento e também pelo sotaque que indiscutivelmente absorvemos (entr. Cardoso 2016).

A música, assim como os personagens do contexto pernambucano descritas pelo bandolinista Cardoso ajudou a consolidar um tipo específico de choro em Pernambuco, no qual influenciou o cenário musical do sudeste do Brasil, mais especificamente o da cidade do Rio de Janeiro ao longo da década de 1920. Segundo Cazes (1998), essa década foi marcada pelo êxodo de músicos nordestinos atraídos por melhores condições de subsistência, por ser a antiga capital federal o

---

<sup>17</sup> Manifestação cultural datada desde o final do século XIX, simboliza a memória do encontro cultural e da resistência das populações indígenas e também dos povos africanos escravizados que reflete na história do Nordeste rural brasileiro. A performance artística reúne elementos de dança e música, marcada por uma forte presença religiosa representada pelos caboclos; entidades espirituais. Sua prática é conhecida principalmente por suas atividades no carnaval pernambucano. Em 2016, o caboclinho se torna patrimônio cultural do Brasil pelo IPHAN. Fonte: *Batuque book caboclinho vol 2* (2009).

<sup>18</sup> Dança de origem portuguesa que ao chegar no Brasil recebe influências da cultura negra e indígena absorvendo características próprias. No Brasil, a ciranda está associada a um gênero de dança popular típica das praias, mais especificamente situadas ao norte de Pernambuco. No que se refere a dança, os integrantes são chamados de cirandeiros, um grande círculo é formado onde as pessoas se movimentam de mãos dadas em sentido horário e a medida que outros chegam para dançar, a roda vai aumentando. Essa dança teve como principal representante Lia de Itamaracá considerada a mais famosa cirandeira do Brasil.

<sup>19</sup> Bandolinista e compositor brasileiro, tem seus estudos do bandolim popular no Brasil e em 2008 diplomou-se na Itália em Bandolim clássico no Conservatório Giuseppe Verdi com o Maestro Ugo Orlandi. Possui mestrado em Musicologia (2011) pela Universidade de Brasília e é doutorando na Universidade Federal do Ceará.

palco de oportunidades profissionais geradas pelo fortalecimento do rádio e da indústria fonográfica. (Cazes 1998, 65). Esse fato é explicitado por Jorge Cardoso:

O Rio de Janeiro, antiga capital federal brasileira, tem sido o cenário para onde vários músicos de diversas proveniências têm se deslocado e até mesmo residido em busca de melhor difusão e condições de subsistência de sua arte e sustento familiar. Tal êxodo não se constitui de uma tarefa fácil, segundo sempre constatei em minha vida musical. Tal situação denota a angústia de um sistema desigual que exclui e muitas vezes tende a “anular” dos registros históricos a presença de vários artistas valorosos, como foi o caso do Jacaré. No caso do contexto carioca na história do choro temos diversos nomes de músicos de choro que construíram o que conhecemos hoje como o gênero de maior expressão musical feito em solo brasileiro. Dentre os nordestinos, temos Luperce Miranda (1904-1977), Severino Araújo (1917-2012), e Jacaré (falecido em 2005), que dentre outros eram pernambucanos. No caso específico do choro, as condições de difusão e sustento deste gênero tiveram no Rio de Janeiro o contexto ideal para se estabelecerem (entr. Cardoso 2016).

Essa perspectiva é também compartilhada por Alcântara<sup>20</sup> em depoimento:

O choro, mesmo e apesar do sotaque, tem um denominador comum: Brasil. O Nordeste e em especial Pernambuco tem um forte contributo nessa construção; baião, frevo, choro... O Rio, ou o Sul, prevalece por ter sido por muito tempo centro dos acontecimentos, mas é evidente que este fato acontecia simultaneamente em outros polos como Pernambuco por exemplo. Mas quem primeiro batiza... Hoje já se tem outra visão sobre, daí a importância da pesquisa onde são consolidadas e ratificadas essas simultaneidades. Logo, o Nordeste, Pernambuco, entre outros, pela posição geográfica possui características musicais bem definidas e personalizadas. Daí a influência nordestina incontestável nesse universo sul- Brasil. (entr. Alcântara 2016).

Como exposto no início do capítulo no que se refere às definições do designativo ‘choro’, que envolvem um leque de significados, o termo ainda podia designar o conjunto de gêneros abordados nos encontros pelos grupos musicais como sugere Pinto (1936), “tocava os choros fáceis como fosse: polca, valsa quadrilha, chotes, mazurka, etc.”. No contexto pernambucano, isso também se aplica aos gêneros musicais e ritmos característicos do estado como o frevo, o baião o maracatu entre outros que já foram citados. Essa mescla de gêneros faz parte das performances dos músicos nas rodas de choro, nas apresentações públicas de uma forma muito natural, nos discos e também em suas próprias composições. A título de exemplo, temos o disco do cavaquinista Silva Torres o *Choro Frevado* (que irei tratar no capítulo quatro) que é um disco composto não só de choro, valsa, mais de outros gêneros característicos do Nordeste. A música que abre o disco do cavaquinista é um baião intitulado Galho Seco que no ano de 2004 foi tocada no Teatro de Santa Isabel em Recife numa homenagem a Jacaré e que contou com a presença de dez cavaquinistas, um grupo regional e a Orquestra Retratos do Nordeste. Outras duas músicas, neste caso dois frevos, incrementam o conjunto da obra, designadamente Jacaré de Saiote e Jacaré Voador, que são composições do próprio Jacaré. A presença de outros gêneros

---

<sup>20</sup> Arranjador, compositor natural do estado brasileiro da Paraíba possui Especialização em Etnomusicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestrado também em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atualmente é professor de Educação Musical do departamento da UFPB.

nordestinos além do choro e da valsa podem ser observados também na obra de outros importantes compositores pernambucanos, como no caso do bandolinista Rossini Ferreira. Dentre um vasto repertório de choros e valsas, o músico apresenta o gênero frevo nas composições; Lembranças de Recife e Na Cadência do Frevo; e o xote nas músicas: Teimosa e Lúcia Baptista. Seguindo o mesmo exemplo, temos Luperce Miranda na 'Toada'<sup>21</sup> *Pra onde tu vai muié?* e no coco 'Bela Roseira', esta com parceria de Manoel Lino; o choro de Canhoto da Paraíba 'Com mais de mil' que contém fortes características dos violeiros nordestinos, e o xote 'Triunfando' do bandolinista Marco Cesar e violonista João Lyra.

Para referenciar algumas das contribuições dos principais personagens do choro pernambucano que imprimiram um sotaque particular característico do cenário musical de Pernambuco, podemos destacar o violonista e compositor pernambucano João Teixeira Guimarães, mais conhecido como João Pernambuco. Nascido em Jatobá sertão de Pernambuco, o violonista descrito por Pinto (2014), como 'violão nortista *primus inter pares*' e também pelo cantor e poeta Catulo Cearense que o designava como; 'um farol que brilha no mundo da harmonia, de suas poesias sertanejas' foi o pioneiro e grande compositor de choro para violão. No ano de 1904 ao chegar na cidade do Rio de Janeiro se destaca e é muito apreciado por importantes músicos como Pixinguinha e Villa Lobos, sendo por este último declarado; "Bach não se envergonharia de assinar os seus estudos". (Fonte: revistaalgomais.com.br). Sua obra bastante rica e significativa constitui-se num dos pilares do repertório violonístico brasileiro, tendo sido sua obra regravaada por músicos renomados como: Baden Powell no disco; *João Pernambuco e o Sertão* (2000); o LP *Choros do Brasil* (1978) do violonista Turibio Santos; *Descobrimdo Pernambuco* (1999), do violonista Leandro Carvalho e o disco *João Pernambuco* (2000), do violonista Caio César. Em 1983, a Funarte em comemoração ao seu centenário lança o LP *100 anos João Pernambuco*. Pernambuco, como era chamado pelos amigos organizou o Grupo do Caxangá, grupo de inspiração nordestina tanto no repertório como na indumentária, no qual cada integrante adotava para si um codinome sertanejo. Pouco depois, integrou juntamente com Pixinguinha, no ano de 1919, o grupo *Os Oito Batutas*<sup>22</sup>, grupo musical que iria ter uma importância fundamental na criação de grupos pernambucanos que iriam difundir ainda mais esse sotaque através de sua música regional.

---

<sup>21</sup> Tipo de canção predominante no Nordeste, cantada em uma fala rítmica, rimando as falas e usando a língua em uma forma não formal. Música de improviso que canta a realidade do Nordeste, mostrando os lamentos e sofrimentos do povo nordestino

<sup>22</sup> Conjunto musical brasileiro criado em 1919 no Rio de Janeiro que iria influenciar a formação de grupos pernambucanos na década de 1920 como os Turunas Pernambucanos, Turunas da Mauriceia e A Voz do Sertão. Pelo sucesso do grupo, viaja à Paris (1922) permanecendo por seis meses e também excursiona em Buenos Aires. O grupo tinha como um de seus integrantes o músico Pixinguinha na flauta e Donga no violão.

Dentre esses grupos, podemos destacar Os *Turunas Pernambucanos*, (inicialmente denominado O Bloco dos Boêmios) grupo musical formado por José Luiz Calazans, mais conhecido como “Jararaca”. Deslumbrado com o sucesso do grupo carioca *Os Oito Batutas* num espetáculo realizado em Recife no dia 18 de julho de 1921 no Teatro Moderno localizado na Praça Joaquim Nabuco, no qual se realizou um espetáculo final dedicado ao grupo local “Os Boêmios”, Jararaca resolve formar seu próprio grupo com músicos locais. Esse fato foi apontado por José Ramos Tinhorão<sup>23</sup> como o início do que viria a ser o ciclo das trocas diretas de influências culturais regionais. Trazendo em sua bagagem musical um repertório composto de emboladas<sup>24</sup>, cocos<sup>25</sup> e outros gêneros da região nordestina, o grupo excursiona no ano de 1922 para o Rio de Janeiro permanecendo por mais de seis meses (Barboza 2004, 41). Entre seus componentes destacamos: José Calazans (Jararaca) no violão e canto; Severino Rangel (Ratinho) saxofone; Cipriano Silva (Cipoal) violão; Robson Florence (Sapequinha) cavaquinho; Ademar Adour (Cobrinha) pandeiro e ganzá; Arthur Costa (Sabiá) reco-reco; Romualdo Miranda (Bronzeado) violão. Posteriormente se unem ao grupo os violões nordestinos de João Pernambuco e Felinto de Moraes (Caxangá) além do pandeiro Jacob Palmieri (Jandaia). Como descrito acima, o nome artístico dos músicos era associado a animais da fauna brasileira, o que, segundo Jararaca, era uma coisa “típica nordestina”. (dicionariompb.com.br).

Outros dois grupos que também influenciaram o cenário musical carioca foram os *Turunas da Mauriceia* e *A Voz do Sertão*. Trajando roupas sertanejas e chapéus de palha à moda dos cangaceiros, o Turunas da Mauriceia em 1927 repete o percurso dos Turunas Pernambucanos excursionando à cidade do Rio de Janeiro mantendo em seu repertório gêneros musicais da região nordestina, servindo de estímulo um ano depois para a vinda do grupo *A Voz do Sertão* (Barboza 2004, 45). Todos esses grupos contaram com a presença, em sua maioria, de músicos pernambucanos, porém, esses grupos também tiveram a presença de músicos de outros estados do Nordeste, como, por exemplo, o violonista e cantor José Luiz Rodrigues Calazans vulgo Jararaca, do Estado de Alagoas e o saxofonista Severino Rangel de Carvalho, alcunha Ratinho do Estado da Paraíba. Para referenciar a influência de músicos pernambucanos e de outros estados do Nordeste, no cenário do choro nacional, Maurício Carrilho reflete:

---

<sup>23</sup> Tinhorão, José Ramos. 1969. *O Samba Agora Vai – A Farsa da Música Popular Brasileira no Exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores.

<sup>24</sup> Prática popular surgida no Nordeste que consiste numa dupla de cantadores que tocando o instrumento pandeiro energicamente, criam versos improvisados no qual desafiam o seu companheiro se utilizando de palavões e insultos. Quem os recebe, deve improvisar uma resposta rápida e criativa para ser triunfante.

<sup>25</sup> Dança tradicional do Nordeste e norte do Brasil, mais especificamente nos estados de Pernambuco, Alagoas e Paraíba. A dança teria sido inspirada pelo ritmo em que os cocos eram quebrados para extração da amêndoa. O ritmo teve como principal representante o paraibano Jackson do Pandeiro que difundiu o estilo para o sudeste. Um dos cocos mais populares é o coco de embolada.

O que tem de diferente no choro é o choro de Pernambuco. Eu acho que essa escola recebeu influências de outras cidades além de Recife, por exemplo; o pessoal que vem de João Pessoa como Canhoto da Paraíba, Sivuca e Ratinho; os que vem de Alagoas a exemplo de João Lyra, Jararaca e Hermeto Pascoal; K-Ximbinho da cidade de Natal. É uma escola muito forte, se a gente for ficar falando aqui não acaba nunca, Severino Araújo... esse povo é muito craque e eu sou fascinado por essa linguagem pernambucana de choro, nordestina, especialmente pernambucana de choro. (entr. Carrilho 2016).

Além dos nomes mencionados anteriormente, um coletivo de músicos ajudou a introduzir o choro de Pernambuco na pauta musical do país. A título de exemplo podemos citar o bandolinista pernambucano Luperce Miranda (Recife, 28 de julho de 1904 – Rio De janeiro, 5 de abril de 1977). Esse músico e bandolinista pernambucano, considerado pelos músicos citados acima como o maior de todos os tempos, é um dos primeiros a colocar o bandolim em uma posição de solista de destaque no regional brasileiro, designativo que se originou em grupos musicais, como os Turunas Pernambucanos, A Voz do Sertão e os Oito Batutas que na década de 1920 associavam a instrumentação de violões, cavaquinhos e algum solista a um caráter de música regional utilizando trajes típicos de regiões brasileiras como por exemplo a do Nordeste. Este músico assumiu um importante papel na música popular brasileira e mais especificamente na história do bandolim brasileiro. Como legado, ajudou na criação de uma técnica que contemplava o virtuosismo (Barboza 2004). Em depoimento sobre os personagens do choro pernambucano, o músico e violonista Henrique Annes<sup>26</sup> explicita:

A importância do choro pernambucano é muito forte, porque cada compositor tem um estilo diferente. Luperce Miranda por exemplo, com aquelas velocidades em suas polcas-choro que ele fazia... criou um estilo, os Miranda criaram um estilo de música popular, de valsas de choros, que eu toco ainda. Tem o choro de Felinho, o choro também do Rossini Ferreira, o Jacaré, o Gerson Rosa e outros que eu não me lembro mais e que é um somatório de valores, e nós criamos um estilo de choro, diferenciado do carioca. (entr. Annes 2016).

Nota-se que o violonista emprega o termo “choro Pernambucano” para tratar dessas formas com que o choro era tocado em Pernambuco, ou seja, para diferenciá-lo de outros contextos brasileiros. Irei discutir mais adiante essa questão. Outro músico pernambucano que iria alcançar um reconhecimento nacional e encantar com suas composições foi Rossini Ferreira (Nazaré da Mata, 7 de julho de 1919 – Recife, 29 de fevereiro de 2000). Bandolinista e compositor, aos 12 anos chegou ao Recife com o grupo Bando Pernambucano. A convite de Jacob do Bandolim, vai para o Rio de Janeiro em 1959 numa viagem famosa de *jeep*, passando dezessete dias na casa do bandolinista, participando de reuniões musicais ao lado de músicos renomados como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Canhoto da Paraíba entre outros. Apreciado e aclamado por Jacob e todos os outros presentes, essa viagem se torna um marco para a carreira de Rossini que

---

<sup>26</sup> Violonista e compositor da cidade de Recife, desempenhou importante papel na tradição violonista pernambucana.

vem a ter um reconhecimento no cenário do choro nacional tendo atuado na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco<sup>27</sup> (Alcântara 2009).

### **2.3 Recife: a Veneza Brasileira e suas pérolas musicais**

No estado de Pernambuco, uma cidade se destacaria dentre as demais capitais brasileiras no cenário do choro do Nordeste: Recife.

[...] e nessa época Recife chegou a ser o maior, o segundo maior quer dizer, depois do Rio, o maior polo de choro. É onde se produzia mais. Você tinha Canhoto que apesar de ser Paraibano, abraçou Recife até o final da vida, ele disse que não deixava isso aqui por nada! [...] então o próprio Canhoto que abraçou Recife, não deixa de fazer parte do cenário do choro de Recife, apesar de ser paraibano... ele morava aqui, produzia aqui, compôs aqui, tudo foi feito aqui. (entr. Bozó 2016).

Conforme descrito por Gilberto Freyre<sup>28</sup> a localização geográfica da cidade de Recife, por se tratar de uma cidade litorânea, contribuiu para o fluxo de culturas de várias partes do mundo tornando-a uma cidade cosmopolita. Esse aspecto contribuiu para que Recife se distinguisse das demais capitais brasileiras, desenvolvendo uma cultura própria, alheia a influências de outros importantes centros culturais, como o Rio de Janeiro e São Paulo (Barboza 2004, 25). Conhecida como Veneza Brasileira, por possuir oito pontes que entrelaçam os rios Capibaribe e Beberibe ao coração da cidade, o Recife veio a destacar-se como centro musical do Nordeste. O carnaval da cidade de Recife era o fato mais importante da cidade. O pernambucano das três primeiras décadas deste século se divertia em diversos tipos de agremiações como blocos, troças, maracatus e clubes de frevo. Esse cenário era compartilhado pelos músicos daquela época que com seus instrumentos musicais e fantasiados de sertanejos, de caipiras e de vaqueiros se divertiam nos grupos carnavalescos (ibid).

Essa perspectiva é delineada pelo ator e músico pernambucano Walmir Chagas:

Eu nasci no bairro de São José, na Rua Augusta que hoje é a Dantas Barreto e paralelamente a essa rua tinha a Rua das Águas Verdes. Nessa rua, tinha uma roda de choro que acontecia todo sábado e que era muito antiga e meu pai fazia parte. Meu pai dizia que naquela época aqui em Recife todo mundo tocava um instrumento porque se aprendia latim e música nas escolas, então todo mundo se formava como engenheiro, advogado e médico, mas eram clarinetistas, trompetistas... as mulheres todas sabiam tocar bandolim 'aboloado', italiano. Você passava por aquelas ruas e você ouvia sons musicais, parecia um grande

---

<sup>27</sup> Orquestra criada na década de 1980 pelo Maestro Cussy de Almeida seguindo o ideário do Movimento Armorial, cuja inspiração eram os movimentos artísticos populares.

<sup>28</sup> Sociólogo, antropólogo e escritor natural de Recife (1900 – 1987), é considerado um pioneiro da sociologia no Brasil. Foi autor do projeto que criou o Instituto Joaquim Nabuco de pesquisas sociais, hoje Fundação Joaquim Nabuco. Dentre suas importantes obras, destacamos Casa Grande & Senzala (1933), obra de fundamental importância para o entendimento da formação social brasileira.

conservatório o bairro de São José. Então meu pai me dizia que você chegava num boteco daqueles lá no Bairro de São José, no bairro da Boa Vista, e era o que tinha... era violão, cavaquinho, clarinete, bandolim, era aos montes. Papai fazia parte de uma agremiação chamada Tiro Pernambucano, então ele viveu com esse pessoal, e lá rolava esse povo todo de cordas, né... basta dizer que era o núcleo do pessoal dos Turunas de São José, que era um bloco carnavalesco muito antigo e que já não existe mais. (entr. Chagas 2016).

Segundo Barboza (2004), em seu capítulo *A formação em Recife* faz uma descrição do percurso musical do bandolinista Pernambucano Luperce Miranda no contexto da cidade de Recife. A autora descreve o cenário carnavalesco da cidade nas primeiras décadas do século e como esse acontecimento se tornou fator de influência na formação musical não só do bandolinista, mas de toda uma geração de músicos. O carnaval era o acontecimento mais importante da vida do recifense, que participava dos desfiles das agremiações. Existiam três tipos de agremiações: os **clubes de frevo**, os maracatus e os blocos. O primeiro se destacava por ter em seus componentes homens e mulheres usando suas fantasias ricas e excêntricas e dançando o “frevo-de- clube”, música puramente orquestral. A segunda agremiação era constituída pelos **maracatus** que eram formados por grupos descendentes de organizações de negros africanos dos séculos passados. A orquestra é formada apenas por instrumentos de percussão e a dança representa o banzo do escravo africano em terras estranhas. A terceira modalidade eram os **blocos**, tradição que congregava moças e rapazes de um determinado bairro que dançavam e cantavam ao som de uma orquestra de ‘pau e corda’<sup>29</sup> os ‘frevos- canção’<sup>30</sup> (Barboza 2004, 35-37).

Formada por violões, cavaquinhos, banjos, bandolins, flautas, clarinetes e pandeiros, esta seria a agremiação preferida da família de Luperce Miranda pela identidade do instrumental. Assim como a residência de outro músico famoso nascido sete anos antes de Luperce no Rio de Janeiro que viria a ser conhecido como Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, a família Miranda iria ter destaque em alguns filhos além de Luperce, no cenário nacional do choro. Da união de Amélia Bezerra da Silveira Miranda com João Henrique de Pessoa Miranda, ambos pianistas e que em ambas as famílias havia muitos músicos, tiveram além de seus oito filhos legítimos, alguns frutos de uniões extras conjugais muito comuns aos homens da família Miranda. Era comum o pai levar seus filhos homens para acompanhá-lo nas serestas e nas idas aos clubes noturnos. Segundo o próprio Luperce, “a família era uma verdadeira orquestra, cada um com seu instrumento”. As irmãs de Luperce tocavam e cantavam muito bem tanto violão quanto bandolim, e as vezes acompanhavam os irmãos nas festas familiares. Todos os filhos eram

---

<sup>29</sup> Designativo que fazia referência a flauta, que era feita de ébano (madeira especial) e às cordas dos instrumentos acompanhantes como o cavaquinho e o violão. Os conjuntos populares da segunda metade do séc. XIX também eram conhecidos por esse termo.

<sup>30</sup> Subdivisão do gênero musical frevo que consiste na incorporação de melodias cantadas. O frevo-canção possui uma parte introdutória instrumental e outra cantada. Um de seus maiores representantes foi Nelson Ferreira com sua criação emblemática; ‘Borboleta não é ave’.

incentivados pelo pai e a maioria apresentava tendências musicais. Romualdo Miranda, um dos maiores violonistas daquele tempo, iria mais tarde integrar o grupo Turunas Pernambucanos, Turunas da Mauricéia e A voz do Sertão, grupos de notoriedade e importância nacional já comentado aqui anteriormente. Seu irmão caçula Nelson Miranda se destacou no cavaquinho que tocava utilizando a afinação do bandolim, e ganhou visibilidade pela intensa atividade na era dos conjuntos regionais acompanhando vários cantores e instrumentistas famosos da época. Além dos Miranda, músicos como Severino Rangel (Ratinho), José Luiz Rodrigues Calazans (Jararaca) e muitos outros, participavam fervorosamente dessas manifestações tocando e cantando o frevo e consumindo outros ritmos como o maracatu. Esse coletivo de músicos foi o núcleo do grupo Turunas Pernambucanos, já mencionado anteriormente (Barboza 2004). Esse cenário do carnaval de Recife tão forte e presente na cultura popular, influenciou músicos e grupos que vieram a incorporar esses e outros ritmos, em suas atividades musicais criando um sotaque peculiar.

A rádio se tornou o principal veículo de divulgação e emprego para os músicos do Brasil. Para cada estação de rádio, era indispensável um “regional” designativo que se originou em grupos musicais como os Turunas Pernambucanos, A Voz do Sertão e os Oito Batutas. Estes agrupamentos nunca recorriam à música escrita. Segundo Pedro Aragão (2013), entre os chorões da segunda metade do século XX o choro se caracterizava por ser uma prática que se aprendia prioritariamente através da tradição oral e da observação direta. Desta forma os “regionais” eram inseridos na programação de rádio para resolver qualquer tipo de problema das programações habituais uma vez que necessitavam de muito poucos meios: apenas os músicos que improvisavam repertório em função das necessidades. Muitos músicos eram atraídos para esse ambiente pela maior oferta de trabalho e, dessa forma, garantir a sobrevivência no meio musical. É nesse contexto que músicos como Henrique Annes, Rossini Ferreira, Jacaré, Canhoto da Paraíba, Conceição Dias entre outros, incrementaram as suas carreiras através da divulgação de seus trabalhos na rádio. Esse contexto das rádios é delineado pelo violonista Henrique Annes:

Nas rádios se tocava de ouvido, não tinha partitura não... tudo de ouvido, tudo na hora. Tinha um ensaiador que era o Nelson Miranda que tocava cavaquinho com afinação de bandolim, conheci ele nos anos 60. [...] O regional era Nelson Miranda, agora cada um dava a sua opinião... sempre tinha um orientador que era o chefe do regional. [...] agora tinha a orquestra, que tinha maestro, a rádio Jornal do Comércio tinha a orquestra de jazz, a orquestra sinfônica de Câmera... tudinho e a rádio Clube também tinha, tinha Nelson Ferreira<sup>31</sup>! O regional era mais usado para programas de auditório, programas de calouros onde o cabra<sup>32</sup> se

---

<sup>31</sup> Nelson Heráclito Alves Ferreira natural de Bonito – agreste de Pernambuco – nasceu no dia 9 de dezembro de 1902. Iniciou seus estudos no piano e aos quatorze anos já tinha como primeira composição a valsa Vitória. Depois de algum tempo passa a residir no Bairro de São José na cidade de Recife – um dos focos do carnaval da cidade. Começou a tocar nos cinemas de elite Pernambucana no ano de 1917 e na década de 1920 já era chamado de Maestro pelos jornais da cidade. Nos anos sessenta, foi diretor artístico da Rozemblitz no qual ficou conhecido como o Dono da Música. Na década de 1931 dirige a Orquestra da Rádio Clube de Pernambuco e em 1934 assume a



candidatava pra cantar e tinha o regional pra acompanhar... não ia levar uma orquestra, uma orquestra não ia entrar acompanhando calouro, não tinha como fazer. (entr. Annes 2016).

Uma das razões pelas quais o Recife se transformou no principal eixo musical do Nordeste foi a partir do surgimento da Rádio Clube de Pernambuco. Pioneira no Brasil e na América do Sul, a rádio foi fundada em abril de 1919 tendo suas atividades marcadas inicialmente por programas de música, declamações de poesia e palestras de professores. Na década de 1930, a rádio se profissionalizou pelo investimento publicitário e pela própria experiência. Paralelamente, o fim do cinema mudo gerou o desemprego para muitos músicos e o início da II Guerra Mundial inibiu o traslado de muitos artistas de teatro. A partir desse cenário, essa diversidade de profissionais constituída de músicos, poetas, atores e jornalistas, veio a integrar o elenco da Rádio Clube de Pernambuco transformando-a numa grande escola de rádio. (Moraes, Lima e Marques 2004). Essa concepção é compartilhada pelo radialista e pesquisador fonográfico Renato Phaelante<sup>33</sup>:

A participação de Pernambuco na história do choro brasileiro foi fundamental, aliás a presença de Pernambuco na história musical brasileira ela é muito forte, é claro que não como um Globo<sup>34</sup> mas com elementos que participaram de regionais, como o Regional, de Jacob do Bandolim, o Regional de Canhoto da Paraíba que apesar de ser Paraibano viveu aqui em Recife. Porque Recife sempre foi o centro, o centro desse tipo de universo, da música principalmente... as pessoas achavam que chegando em Recife, o passo seria menor para chegar no sul, onde as coisas realmente aconteciam, porque aqui nós tínhamos rádios como a Rádio Clube de Pernambuco, com auditórios, com seus regionais, com orquestras idênticas ao sul do país, só não tínhamos a projeção tão nacional como lá eles tinham. (entr. Phaelante 2016).

A Rádio Clube de Pernambuco na década de 1950 apresentou um programa marcante dedicado ao choro intitulado *Clube das Cordas*. Nesse programa, que contava com a participação dos chorões acima citados, o gênero assumia um protagonismo no cenário musical da cidade. Outra importante rádio que surgiria no dia 4 de julho de 1949, seria a Rádio Jornal do Comércio – A Vênus Platinada do Nordeste que também apresentaria, assim como a Rádio Clube de Pernambuco, um programa marcante denominado *Quando os Violões se encontram*, transmitido entre

---

direção artística da rádio. Foi o principal responsável pela ascensão do cantor Claudionor Germano a partir de convite para a gravação do que se tornariam os mais emblemáticos discos de frevo do carnaval de 1959. Seu maior sucesso é o frevo de bloco *Evocação nº1* além de frevos instrumentais, como *Gostosão* e *Isquenta Muié*. Fonte: basilio.fundaj.gov.br (Acesso em: 08/08/2017).

<sup>32</sup> No dicionário do Folclore Brasileiro, o folclorista Luíz da Câmara Cascudo apresenta como definição do termo, o homem forte, sujeito destemido e valente. Segundo o autor, esta definição está associada ao contexto Pernambucano.

<sup>33</sup> Ator, radialista e pesquisador fonográfico natural de Recife (1945), exerceu durante três décadas a coordenação da Fonoteca da Diretoria de documentação da Fundação Joaquim Nabuco. Também como escritor tem destacada atuação através de trabalhos publicados sobre a discografia da música popular brasileira e sua importância social, cultural e econômica em revistas, livros e jornais. Como obras podemos destacar; *Fragmentos da História da Rádio Clube de Pernambuco* e *MPB Compositores Pernambucanos*, coletânea bio-músico-fonográfica 100 anos de história. Fonte: *Dedilhando Pernambuco Resgate Musical – compositores pernambucanos* (2005).

<sup>34</sup> O termo é aqui utilizado para enfatizar o choro em Pernambuco como um contexto local, como parte de um todo, que assume uma forma de apresentação peculiar em relação ao seu contexto de origem (Rio de Janeiro) e principal do choro brasileiro. Mais adiante, discuto essa questão a partir da utilização do termo “choro Pernambucano” pelo violonista Henrique Annes como categorização de um tipo específico de choro.

as décadas de 1959- 1960. Dedicado ao violão pernambucano, acomodando os principais violonistas do Nordeste, este programa se torna o principal concorrente do *Clube das Cordas* da Rádio Clube de Pernambuco. Por meio dessas participações em rádios, os músicos conseguiam sobreviver e divulgar suas carreiras, já que todos eram empregados de carteira assinada, e recebiam um salário. Essa perspectiva é delineada por Henrique Annes;

Eu conheci Jacaré em 1960, eu tinha 14 anos nessa época e eu tocava na rádio Jornal do Comércio no programa Quando os Violões se encontram. Nessa época que eu conheci o Jacaré, ele tocava na Rádio Clube, no Regional de Nelson Miranda e eu aprendi com aqueles violonistas e instrumentistas da época, aprendi tudo de ouvido e tocava com eles. Eu sei que na época do rádio, Jacaré tocava na Rádio Clube aqueles choros maravilhosos e eu me interessei pelo toque dele. [...] ele tinha um programa na Rádio Clube chamado ‘Atrações do meio dia’, um programa humorístico de Luiz Queiroga dos anos 50 pra 60, e eu ouvia isso em casa né, na rádio. (entr. Annes 2016).

As duas rádios concorriam entre si buscando sempre a maior audiência entre seus ouvintes. Segundo Barboza (2004), o bandolinista Luperce Miranda que pertencia à Rádio Jornal do Comércio, era anunciado como “O maior bandolinista do mundo!”, por sua vez, a Rádio Clube de Pernambuco que tinha em seu elenco o bandolinista Rossini Ferreira, o proclamava da seguinte maneira: “Não é o maior nem o menor. É um grande bandolinista!” Para não dar crédito ao concorrente, Rossini não tocava nenhuma música do então adversário Luperce mas afirmava que sem sombra de dúvida: “Luperce era o maior do mundo mesmo. Não vai aparecer outro igual!”. Para melhor expor essa perspectiva, seguem dois trechos dos respectivos programas radiofônicos pernambucanos. O primeiro trecho faz parte do programa, Clube das Cordas da Rádio Clube de Pernambuco, extraído do Acervo digital do violão na plataforma *Soundcloud*. Este programa era comandado pelo radialista e locutor Clóvis Neves e Cícero Moraes:

Novamente reunido nosso Clube das Cordas. Em sua sede na Rádio Clube de Pernambuco, os mais prementes assuntos relacionados com a música de violão, de música de cordas, são discutidos e transmitidos para os nossos ouvintes. E é uma audição de luxo, porque senhoras e senhores, o lucro exatamente cai sobre os nossos sintonizadores que não se cansam de voltar todas as segundas feiras a partir das vinte e uma e cinco minutos para novamente ouvir as nossas apresentações. Aqui desfilam os melhores pinhos da capital pernambucana numa festa alegre e muito convidativa para ser ouvida semanalmente. E nosso presidente e professor José do Carmo, volta ao nosso convívio para interpretar o choro da sua autoria oferecido a senhor Francisco Macêdo. Acompanhado de Bibi, intitulado: Meu Passado. (Neves 1959).

A seguir um trecho do programa radiofônico Quando os Violões se encontram, da Rádio Jornal do Comércio na voz de Geraldo Liberal e Carmem Dolores extraído do Acervo digital do Violão na plataforma *Soundcloud*. Este programa foi dedicado ao violonista Alfredo Medeiros e foi transmitido logo após a sua morte, no ano de 1961.

**Geraldo Liberal:** Maria... todos os violonistas nordestinos estão de luto, desde o fatídico dia três de agosto pelo desaparecimento de um homem de sensibilidade violonista, compositor e boêmio no sentido honesto da palavra que se chamou Alfredo Medeiros. **Carmem Dolores:** Ao espírito cintilante do extinto, homem que amou as noites de luar e plangência de violões boêmios, enviamos nessa hora de recolhimento e saudade, plangência nostálgica dos violões, “Quando os Violões se encontram”. **Geraldo Liberal:** Trazendo a mensagem amena de poesia, esta no ar; Quando os Violões se encontram, programa que constitui uma cortesia sentimental da Rádio Jornal do Comércio, aos seus ouvintes de todo o Brasil. Quando os Violões se encontram...um programa que reúne; Conceição Dias, Miro, Tosinho, Henrique Annes e o brilhante violonista Francisco Soares, o famoso Canhoto (Liberal e Dolores 1961).

Como observado nos trechos acima, cada programa era marcado por um discurso enaltecedor com o intuito de assumir um protagonismo entre a audiência e a concorrência. Esses dois programas partilharam um repertório até então desconhecido e que até hoje é mantido só na memória de uma pequena parcela de músicos e chorões de Recife. Nesse período, Recife assume uma relevância no cenário do choro como um dos principais eixos nacionais reunindo um coletivo de artistas que iniciaram e consolidaram suas carreiras, muitos destes, dentro dessas rádios. O violonista e compositor Henrique Annes<sup>35</sup> é um exemplo desse coletivo de músicos que contribuiu para o cenário do choro Pernambucano.

Natural da cidade de Recife (25 de julho de 1946), foi testemunha e agente histórico da tradição violonista de Pernambuco, e aos quatorze anos já tocava na Rádio Jornal do Comércio no programa ‘Quando os Violões se encontram’ ao lado de memoráveis violonistas como Canhoto da Paraíba, Romualdo Miranda e Zé do Carmo. Annes integrou duas das mais representativas orquestras do cenário musical de Pernambuco que trazia como concepção musical a música nordestina. Foi autor de uma das mais importantes obras ao lado do radialista e pesquisador Renato Phaelante, intitulado *Dedilhando Pernambuco Resgate Musical – compositores pernambucanos* (2005). O livro traz vinte biografias de importantes compositores do cenário musical pernambucano além de um CD gravado pela Oficina de Cordas de Pernambuco – grupo fundado pelo próprio violonista – que apresenta as composições relacionadas de cada biografado. Segundo o violonista, sua convivência e amizade com Jacaré duraram cerca de quarenta anos e sempre se referenciava ao músico como um dos maiores cavaquinistas e compositores de todos os tempos. Henrique Annes ainda exerceu atividades voltadas ao ensino do violão como professor do Conservatório Pernambucano de Música e da Universidade Federal de Pernambuco, tendo nesta última se diplomado. Além disso, o violonista realizou um curso de aperfeiçoamento na Universidade da Geórgia (1979). Foi solista do concerto inaugural da Orquestra Armorial de Câmara (1970).

---

<sup>35</sup> Os dados referentes ao violonista Henrique Annes foram retirados do depoimento do próprio músico e da matéria do Jornal do Comércio escrita pelo jornalista José Teles publicada no dia 3 de março de 2017.

A matéria do Jornal do Comércio intitulada “Henrique Annes preserva a memória do violão em Pernambuco” escrita pelo jornalista José Teles publicada no dia 18 de março do ano de 2017, Annes fala de sua convivência com grandes músicos brasileiros entre eles, o Paraibano Canhoto da Paraíba onde construiu uma amizade e trabalhos musicais de destaque. Sobre Canhoto, Annes comenta: “Fiquei muito amigo de Canhoto. Ele me ensinou as músicas dele, tocamos muito juntos. Comecei a andar com ele, ia à casa dos outros violonistas com Canhoto, estava sempre com ele, sendo bem mais novo que ele” (Jornal do Comércio 18/03/2017).



Figura 1: Violonista e compositor Pernambucano Henrique Annes. Fonte:

<https://jornalggn.com.br/noticia/henrique-annes-genio-e-memoria-do-violao-brasileiro> (Acesso em: 24/05/2017).

Outro grande personagem do cenário pernambucano de choro foi o violonista e compositor Francisco Soares de Araújo, conhecido no meio musical como Canhoto da Paraíba<sup>36</sup>. Nascido no sertão Paraibano, na cidade de Princesa Isabel (17 de março de 1926), adquiriu esse apelido pela necessidade de compartilhar com os irmãos destros o mesmo violão de modo a desenvolver uma forma de tocar o instrumento invertido, ou seja, tocava os acordes com a mão direita e dedilhava o violão com a mão esquerda. Apesar de ter nascido no estado da Paraíba, é em Pernambuco que o músico vive a maior parte de sua vida e consolida a sua carreira transferindo-se definitivamente no ano de 1958. Brilhou nas principais rádios Pernambucanas como a Rádio Clube de Pernambuco e a Rádio Jornal do Comércio, esta última integrando um dos mais importantes programas radiofônicos sobre o violão brasileiro – Quando os Violões se Encontram. Seu repertório é composto de ritmos regionais como o baião, o frevo, predominando o choro e a valsa.

Apesar de ter sido reconhecido como um dos mais importantes compositores de choro, o violonista não teve uma larga produção fonográfica: Único Amor (1968), gravado pela

---

<sup>36</sup> Os dados biográficos relativos ao compositor e violonista Canhoto da Paraíba foram reunidos a partir do livro Patrimônios Vivos de Pernambuco (2010), de Maria Alice Amorim e de entrevista ao músico Henrique Annes realizada na cidade de Recife no dia 5 de agosto de 2016.

Rozemblitz contou com a participação do violonista e amigo Henrique Annes – músico já consagrado no universo do violão Pernambucano e com a produção do maestro Nelson Ferreira; Um violão direito nas mãos de Canhoto (1974), também pela gravadora Rozemblitz; Com mais de mil (1977), Canhoto da Paraíba e Zimbo Trio (1993) e Pisando em brasa (1993), complementam a discografia do violonista. Canhoto da Paraíba recebeu algumas homenagens; no ano de 1994, recebeu o título de cidadão Pernambucano tendo sido agraciado por músicos de excelência do cenário musical brasileiro como Baden Powell; em 2004 é homenageado em Brasília pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva; e no estado da Paraíba é condecorado pela publicação da *Lei Canhoto da Paraíba* – lei 7694/2004 - que concede aos artistas a partir do ano de 2005, o título de Mestres das Artes sendo Canhoto o primeiro a ser agraciado. A importância de Canhoto para o cenário do violão e do choro Pernambucano foi retratada no CD *Saudade de Princesa- Sobre a obra de Canhoto da Paraíba* (2009), gravado pelo Trio de Câmera Brasileiro pelo selo Crioula. No livro *Patrimônios Vivos de Pernambuco* de Maria Alice Amorim (2010), referente ao músico “sua forma de tocar e o vigor de suas composições é que o fizeram chegar ao panteão dos grandes instrumentistas brasileiros” (Amorim 2005, 38). Canhoto faleceu no dia 24 de abril de 2008.



Figura 2: Violonista e compositor Paraibano Canhoto da Paraíba. Fonte: Patrimônios Vivos de Pernambuco, Amorim (2010).

Jaime Tomás Florence<sup>37</sup> é outro violonista que integra o cenário musical de Pernambuco. Nascido no município de Paudalho no dia 1 de outubro de 1909, Meira, como era conhecido no meio musical foi o mais respeitado violão de sete cordas de um grupo regional. No ano de 1937,

---

<sup>37</sup> Os dados biográficos relativos ao violonista Meira, foram retirados do livro *Choro: Do Quintal ao Municipal* de Henrique Cazes (1998).

o violonista passa a integrar o regional de Benedito Lacerda – regional de maior projeção da época – onde juntamente com mais dois músicos, o cavaquinista Canhoto e o violonista Dino iriam formar o afamado trio de base da história dos regionais. Meira igualmente a Henrique Annes, exerceu atividades voltadas ao ensino do violão tendo contribuído para a formação musical de importantes músicos do cenário do violão brasileiro a exemplo de Baden Powell, Maurício Carrilho e Rafael Rabello (Cazes 1998, 69-70). Cazes (1998) ainda reconhece as cidades do Rio de Janeiro e Recife como as principais sedes de criação de um vasto repertório de choro por violinistas populares (ibid).

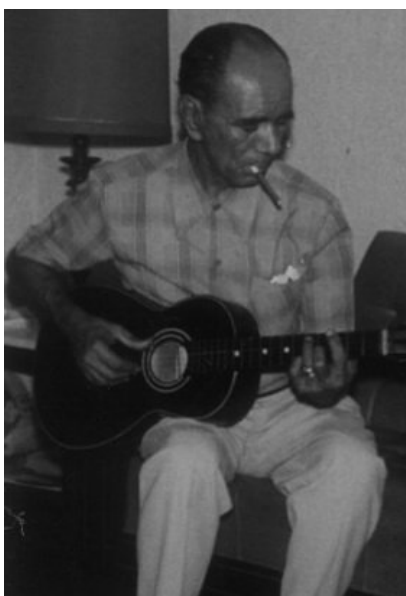


Figura 3: Jaime Tomás Florence o Meira do violão de sete cordas. Fonte: <https://blogdoims.com.br/baden-e-meira-o-encontro-do-moderno-violao-brasileiro-por-mauricio-carrilho/> (Acesso em: 26/05/2017).

Apesar desses músicos terem consolidado suas carreiras nas principais rádios não só de Pernambuco, mas do Brasil, a rádio perderia seu protagonismo como principal contexto de mercado de trabalho para os músicos de todo o Brasil.

Com o advento da televisão na década de 1960 as emissoras de rádio perdem o protagonismo de suas famosas programações levando seus artistas, apresentadores e anunciantes. Alguns programas ao vivo ainda resistem por algum tempo, mas a televisão, pouco a pouco ganha a injusta batalha pela audiência, por oferecer além do estímulo auditivo, o visual o que entretinha mais o público. O binômio rádio e regional, duas coisas tão associadas nessa época, aos poucos se desligaria para sempre (Cazes 1998, 88-89). Muitos músicos de choro, que tinham nos regionais a garantia de sobrevivência, tiveram que buscar nas festas particulares, bares e restaurantes outros espaços para trabalharem. Essa perspectiva é delineada pelo violonista Henrique Annes:

Jacaré tocava no regional da Rádio Clube, então os músicos seguros que ele tocava eram; China e Otacílio Feitosa nos violões, todos eles no violão de seis cordas, não tinha sete cordas não... e tinha Martins do pandeiro e aquele do acordeom... Martinho. Isso na rádio, quando a rádio acabou né, acabou aquele negócio de regional... que foi aquela crise. A televisão acabou com o rádio, a história foi essa. Então esse povo todo foi tocar nos bares da vida, nos restaurantes da vida. (entr. Annes 2016).

Lugares como o Restaurante Dias no Hotel São Domingos localizado no bairro da Boa Vista, Restaurante Casa Grande e Senzala no bairro de Boa Viagem, Bar do Bispo no bairro de Santo Amaro, tornaram-se, entre outros, os principais ambientes frequentados pelos músicos pernambucanos e que atraíam um público fiel ao gênero musical.

O choro desde o seu surgimento, vem se transformando, se adaptando e se desenvolvendo no que se refere a novas formações instrumentais, que adicionaram além do terno flauta, cavaquinho e violão, formações instrumentais com piano, baixo, violão de sete cordas - divulgado em Pernambuco por Manoel Xavier de Brito (Tozinho) - bateria entre outros. Além desse aspecto, as formas de compor e de tocar no choro também se desenvolveram apresentando novos sotaques, como o pernambucano abordado nesse capítulo, e em concepções mais elaboradas musicalmente encontradas na Suíte Retratos<sup>38</sup> do Maestro Radamés Gnattali<sup>39</sup>.

O 'sotaque' discutido e referenciado nesse capítulo por músicos e pesquisadores do Brasil, representa a maneira particular de como o estado Pernambucano apresenta o choro, isto é, como Pernambuco adquire essa representação no âmbito musical. Sobre as características musicais do choro Pernambucano, Annes comenta que o frevo e o baião exerceram uma forte influência nesse sotaque de choro pelo empréstimo de alguns elementos musicais como por exemplo as células rítmicas utilizadas no acompanhamento harmônico e também nos registros melódicos. Segundo Annes:

A forma do choro Pernambucano é o João Pernambuco, o Romualdo Miranda, o Zé do Carmo, é aquela coisa romântica. O nosso choro tem muita influência do interior, lembra muito a sanfona dos oito baixos, aquelas divisões rítmicas do baião. Nós criamos um estilo de choro, temos um estilo diferenciado do carioca. É um choro mais sanfonado, parece um forró, aí já trás a influência do baião e do frevo, aquelas

---

<sup>38</sup> Obra composta por Radamés Gnattali em 1956 para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas que homenageia quatro compositores da música brasileira; O primeiro movimento dedicado a Pixinguinha era composto da música 'Carinhoso'; o segundo movimento intitulado 'Expansiva', homenageia Ernesto Nazareth; compondo o terceiro movimento o schottisch "Três Estrelinhas" homenageando Anacleto de Medeiros, e por fim o 'Corta Jaca' um maxixe em homenagem a Chiquinha Gonzaga. Essa obra se tornaria um divisor de águas na História do choro pela ponte que fez entre a música erudita e a música dos chorões.

<sup>39</sup> Compositor, arranjador, regente e pianista, (Porto Alegre 1906 - Rio de Janeiro 1988), foi membro da Academia Brasileira de Música e da Academia de Música Popular Brasileira. Durante 30 anos trabalhou na Rádio Nacional e substituiu Pixinguinha como arranjador na gravadora RCA Victor. Na década de 1970, incentivou jovens instrumentistas como Joel do Bandolim, Rafael Rabello e Maurício Carrilho e grupos de choro como Camerata Carioca.

divisões rítmicas. Nós usamos mais o que? As semicolcheias, e o choro carioca é mais sincopado, eles usam muito as síncopes. (entr. Annes 2016).

Mais uma vez o violonista se refere ao choro feito em Pernambuco como “choro Pernambucano”, porém, esse sotaque como fator de classificação de um tipo específico de choro, aqui no caso o choro Pernambucano não é partilhado por exemplo pelo violonista e ex-integrante da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco Bozó. Sobre esse fato, o músico comenta:

A minha opinião é bem radical enquanto a isso. Não existe choro Pernambucano, nem Baiano, nem choro Paulista. O choro é carioca, tem que se tocar o choro como ele foi criado, choro é choro. É a mesma coisa de um carioca dizer que tem um frevo carioca, ou a gente tem um forró carioca, não tem isso, forró é nordestino, é Pernambucano, nasceu com Luiz Gonzaga... O samba é a mesma coisa. Realmente quando você compõe ou toca choro, ele tem que ser respeitado e tocado com todas as suas características de quando foi criado agora, existem estilos, formas diferentes de se tocar o choro, como por exemplo em Pernambuco. Paulinho da Viola reconhecia que a gente aqui de Pernambuco realmente tocava diferente, eu conversei com ele sobre isso, eu também concordo. Por exemplo, a gente usa muita semicolcheia nas melodias no choro enquanto o choro do Rio de Janeiro tem muito swing com bastante síncope. Não existe essa história de choro Pernambucano, choro de Maceió... o choro é carioca, choro é choro e acabou-se! (entr. Bozó 2017).

Já no depoimento de João Lyra - ex-integrante da Orquestra de Cordas Dedilhadas - é interessante, porque, ao mesmo tempo que questiona esse designativo, o utiliza para se referenciar ao contexto do choro em Pernambuco. Além disso, inclui a designação de choro nordestino:

Sou Alagoano, mas os primeiros contatos com chorões foi em Pernambuco. Graças a Deus foi com um grande craque, o Canhoto da Paraíba. Já ouvia falar em João Pernambuco, Luperce Miranda, Rossini Ferreira, Quincas Laranjeiras, Henrique Annes, Zé do Carmo e etc. Quando comecei a ouvir e conhecer o choro pernambucano, foi que fui notar a diferença rítmica e melódica em comparação ao choro carioca. A construção rítmica é baseada na cultura do povo nordestino. Vem do maracatu, caboclinho, forró... Os choros melódicos são a alma do povo. Luiz Gonzaga também era um grande chorão, apesar de ter feito pouco choros. A primeira vez que eu toquei um choro para Baden Powell ele me perguntou: ‘Você é nordestino de onde? Fiquei meio espantado e falei: ‘de Alagoas’. Então ele me falou da riqueza que tem o choro nordestino, especialmente o swing, a simplicidade harmônica e a beleza melódica e rítmica. É a identidade do choro no nordeste. (entr. Lyra 2017).

A partir dessas visões antagônicas, um fato se manteve comum entre os discursos quando relacionados ao reconhecimento de um sotaque Pernambucano no choro, ou seja, de uma forma própria de se tocar e compor o gênero musical. Ambos concordam que ritmos e gêneros musicais característicos da região nordestina têm sido incorporados nessa forma de compor e tocar o choro, mas, em contrapartida, os discursos são polarizados quanto a uma categorização de “choro Pernambucano”. Apesar dessa dicotomia, a expressão choro pernambucano é utilizada para se referir ao choro feito no estado inclusive por aqueles que questionam o seu designativo. Isso reflete um pouco o que Phaelante menciona anteriormente em relação a visão Global e local do choro. Em seu depoimento, ele se refere ao choro em Pernambuco - que o reconhece como



local - como uma parte importante daquilo que seria o todo, ou seja, o choro brasileiro – Global. Pernambuco continua a imprimir uma variante própria no cenário do choro nacional através das novas gerações de músicos e grupos de choro.

### CAPÍTULO 3. JACARÉ



*Se por um momento a terra girasse ao revés, eu veria o teu passado. E nesse imenso retrato preto e branco, uma mesa de bar. Nela, estarias sentado com teu cavaquinho ávido de notas. Uma folbinha, pregada na parede do bar anunciaria o ano de 1968. Ao teu redor, os mestres do choro pernambucano; Rossini Ferreira, Canhoto da Paraíba, Luperce Miranda, João Pernambuco, Henrique Annes e tantos outros que fizeram do choro uma necessidade existencial. Todos rigorosamente em silêncio para ouvir-te. Um galbo seco, atirado aos teus pés em sinal de respeito, te faria executar um choro. Os aplausos, como aves em bando, saltariam do retrato para*

*ganbare o mundo. Nas rádios teu nome ecoava como uma promessa. Era o tempo da fama, era o tempo da glória. Tu, que com teu cavaquinho cigano, bonraste e glorificaste o choro pernambucano.*

*Noel Tavares*

Este capítulo centra-se na apresentação de Jacaré enquanto instrumentista, compositor e indivíduo a partir de diferentes discursos onde se inclui a memória de experiência das pessoas que com ele privaram e alguns documentos encontrados em jornais e sites da internet. Me apoio no conceito de identidade proposto por Hall (1996) e García Gutiérrez (2009) para entender melhor como o processo de identificação se encontra fragmentado decorrente do processo de globalização e que a partir disso podemos falar em identidades variadas que não são fixas e estabelecem uma relação de poder.

Também discuto neste capítulo o percurso musical do cavaquinista e seus diferentes contextos baseado na proposta de Thomas Turino (2008) em categorizar o fazer musical em quatro diferentes campos da música. Dedico um tópico para as formas de transmissão musical no choro e seus processos de aprendizagem para melhor entender e analisar como se deu essa relação na trajetória de Jacaré e na transmissão de sua obra. Por fim, contextualizo o último evento musical que envolveu o cavaquinista - Acordes pra Jacaré - realizado no ano de 2004 na cidade de Recife em sua homenagem e apresento sua discografia como protagonista e também como coadjuvante.

### 3.1 Apontamentos biográficos

Nascia no dia 12 de junho de 1929 na cidade de Recife, aquele que iria marcar para sempre não só o cenário pernambucano de choro, mas o brasileiro: Antônio da Silva Torres<sup>40</sup>. Natural do Bairro do Cordeiro, Antônio da Silva Torres foi morador da antiga Estrada do Forte em frente ao Parque da Exposição de animais do Cordeiro, local de entretenimento para os moradores locais da cidade de Recife. Conhecido no meio musical como Jacaré – apelido que o iria acompanhar para o resto da vida, o músico ganhou esse codinome do amigo e alfaiate Arlindo Melo<sup>41</sup>. Filho de Josias Olímpio, violonista e barbeiro ambulante – designativo associado antigamente à profissão de cabeleireiro e barbeiro quando o mesmo se deslocava a casa de seus clientes para exercer o ofício - e de Dona Severina que cantava em corais na cidade, Jacaré aos 9 anos começou a aprender a tocar cavaquinho tendo desde logo merecido a atenção de outros músicos que o reconheciam como um “menino prodígio” no instrumento. Seu pai costumava trazer amigos para o ambiente doméstico para fazer “rodas boêmias” - termo utilizado para designar o momento de encontro dos instrumentistas de choro para praticar essa música - e Jacaré desde cedo acompanhava esses encontros. Em entrevista concedida ao jornalista Marcos Toledo, do Jornal do Comércio, no dia 6 de setembro de 2001, Jacaré se refere a esses encontros dizendo que seu pai “levava muitos amigos pra tocar lá em casa”.

José Olímpio – pai de Jacaré - tocava violão nos já extintos blocos carnavalescos mistos, Pavão Dourado, Camelo de Ouro e Bebê, que eram dinâmicas muito comuns entre músicos de Recife nas festas do carnaval da cidade. Sem acesso ao ensino formal da música, Silva Torres segue tocando nas reuniões musicais de amigos e parentes participando também dos pastoris infantis<sup>42</sup> onde foi desenvolvendo a sua destreza na prática do instrumento. Sendo proveniente de uma

---

<sup>40</sup> Os dados biográficos relativos ao cavaquinista Antônio da Silva Torres (Jacaré) foram reunidos a partir do livro *Dedilhando Pernambuco Resgate musical - compositores pernambucanos* e de matéria do jornalista Marcos Toledo, do Jornal do Comércio, em 6 de setembro de 2001.

<sup>41</sup> Arlindo Melo trabalhava no edifício Seguradora Localizado na esquina da Rua 1º de Março com a Avenida Dantas Barreto, no bairro de Santo Antônio, Centro do Recife e conseguiu levar o cavaquinista para trabalhar no mesmo local. Foi aí que o músico aprendeu o ofício de alfaiate. Arlindo também era cantor e tinha como característica imitar Augusto Calheiros, um cantor natural de Maceió – capital do estado de Alagoas, Brasil e que foi integrante do grupo pernambucano Turunas da Mauricéia no ano de 1927.

<sup>42</sup> Espetáculo popular nordestino característico principalmente dos estados de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba, e que integram o ciclo das festas natalinas. Essas manifestações realizam-se em espaços abertos, como coretos e a comunicação entre os espectadores e os personagens são marcados pela informalidade caracterizados por palmas, descomposturas, assobios entre outros. Apesar de ser uma manifestação inserido nas festas de natal o pastoril assume também um caráter profano. As pastoras responsáveis pelas canções e pela dança são representadas por dois diferentes cordões: o cordão encarnado e o cordão azul. Ainda existia a figura neutra entre os dois cordões chamada Diana que levava em seu traje as cores de ambos os cordões. Fonte: [jornalggn.com.br/blog/luisnassif/o-pastoril-nordestino](http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/o-pastoril-nordestino) (Acesso em: 05/08/2017).

família com poucos recursos econômicos Jacaré iniciou a sua vida profissional como ajudante de alfaiate para poder sobreviver mas continuou paralelamente a tocar o instrumento.

Após a morte dos pais Jacaré foi trabalhar num circo na cidade de Campina Grande no estado da Paraíba, tendo voltado ao Recife com o sonho de trabalhar numa rádio, conforme está expresso na entrevista que deu ao Jornal do Comércio em Recife no dia 6 de setembro de 2001 referindo-se a esse desejo como, “Aqueles sonhos bestas que a gente tem”. O músico recebeu então o convite da Rádio Difusora local da cidade de Limoeiro, interior do estado de Pernambuco, onde passou quatro anos trabalhando nos “regionais de choro”. Marcou ainda presença na Rádio Clube de Pernambuco que ficou conhecida por ser a primeira rádio do Brasil a transmitir um programa ao vivo diretamente do estúdio. Foi na rádio que Jacaré passou a ser chamado de Silva Torres.

Entre 1957 e 1964, o cavaquinista passa a integrar, já com carteira profissional, a programação da Rádio Clube de Pernambuco, de âmbito estadual, onde ficou responsável por acompanhar o Regional de Nelson Miranda<sup>43</sup>, o Regional de Martinho e o Regional do saxofonista Felinho<sup>44</sup>. A integração nestes agrupamentos era uma forma de amplificar o seu repertório e também de contatar com diferentes músicos alguns dos quais eram admirados por ele, como pode ser visto na transcrição da seguinte gravação<sup>45</sup> de um programa de rádio dedicado ao bandolinista Jacob do Bandolim, músico que marcou época a partir da década de 1934 no Rio de Janeiro:

**Radialista:** Jacob, pra começo de conversa um abraço aí na turma; Helena, Dona Adília, o Sérgio e a Saionara né, a tal, a cachorrinha. Eu vou apresentar aqui a turma dos colegas e em primeiro lugar temos aqui o China, o tal, o maior do acompanhador daqui de Recife, vamos apresentar ele: China...

**China:** Jacob meu sincero abraço pra você, sua família... nós temos aqui a turma toda ao seu dispor. Nós vamos mandar essa gravação com um sincero abraço pra você e para a sua família. Agora o Otacílio, o homem que não se cansa de falar em você Jacob e reclamando sempre a fotografia que se perdeu no meio do caminho.

**Otacílio:** Jacob aqui quem vos fala é o Otacílio um de seus grandes fãs pra você o meu abraço sincero e lhe pedir para dar um abraço no amigo Índio. Bora Jacob Aluísio do pandeiro, o pandeirista da rádio Tamandaré também que é um grande fã seu e manda um abraço, e agora eu vou lhe apresentar:

---

<sup>43</sup> Irmão mais novo do bandolinista pernambucano Luperce Miranda, tocava bandolim, violão e cavaquinho na afinação de bandolim. Nasceu no ano de 1910 em Recife e trabalhou na Rádio Clube de Pernambuco com os regionais de choro. Fonte: entrevista de Annes (2016) e *Luperce Miranda, O Paganini do Bandolim* (2004) de Marília Trindade Barbosa.

<sup>44</sup> Nasceu na cidade de Bonito, no agreste pernambucano no ano de 1895 e logo cedo, aos quinze anos tornou-se regente de bandas de músicas de várias cidades. Ingressou na Rádio Clube de Pernambuco no ano de 1932 liderando o regional que ganhou destaque como o famoso regional de Felinho e como flautista, inaugurou a Orquestra Sinfônica do Recife. Fonte: [jconline.ne10.uol.com.br](http://jconline.ne10.uol.com.br) (Acesso em: 26/08/2017).

<sup>45</sup> Trecho da gravação realizada nos estúdios da Rádio Clube de Pernambuco destinada ao bandolinista Jacob do Bandolim. Essa gravação faz parte dos rolos magnéticos do arquivo de Jacob do Bandolim intitulado *Rolo 032 – (Recife) Recepção aos músicos pernambucanos, em 1959*. Essa gravação pertence a faixa de número 73 intitulada *Apresentação dos músicos do regional da Rádio Clube de Pernambuco*. Fonte: Pedro Cantalice.

**Aluísio:** Jacob, aqui está falando Aluísio do pandeiro famoso pai do mato, do norte e um grande admirador deste bandolim de ouro, e queira aceitar aqui o meu abraço e desejo felicidades para toda família. Agora o Silva Torres, o homem das quatro cordas que faz um sucesso aqui danado e que está mandando neste momento umas gravações de músicas da autoria dele.

**Jacaré:** amigo Jacob, queira me desculpar companheiro essa ousadia, esses elogios todos que o João... está fazendo a mim, mas o que é que eu posso fazer, se ele quer assim que seja né. Jacob eu gostaria... eu quero ser franco, eu sou um fã seu e gostaria que você me mandasse uma de suas fotografias não só pra mim mas pra todos que estão aqui do Regional da Rádio Clube, é somente o que eu tenho a lhe dizer desejando muitas felicidades pra você e sua família.

Esse trecho revela a admiração que o cavaquinista e os demais músicos do regional da Rádio Clube de Pernambuco tinham por Jacob do Bandolim. Apesar dessa admiração, Jacaré em suas performances não gostava de tocar composições de outros artistas fato que o levou a começar a compor suas próprias composições. Foi com uma dessas composições que o cavaquinista faturou o primeiro lugar num concurso promovido pela Rádio Clube de Pernambuco no programa *Céu e Inferno* (Jornal do Comércio 06/09/2001).

Com o advento da televisão, os regionais foram perdendo espaço e Jacaré participou de alguns programas de TV do Recife. Com uma projeção um pouco maior por conta da imagem fornecida pela televisão, o músico foi contratado para tocar em hotéis da cidade de Recife como os Hotéis São Domingos e Casa Grande e Senzala – conforme anunciado no Diário de Pernambuco no dia 19 de junho de 1980 (Cf. Anexo 1) – experiência que não chegou a uma década (1972 – 1982) - e os bares Bar do Bispo, Chalé, Canavial Drinks, Bar História e Scotch. Jacaré faleceu no dia 1 de abril de 2005 aos 75 anos, em consequência de um acidente vascular cerebral (AVC) sofrido em Janeiro de 2004. A morte do cavaquinhista foi destaque em matéria do Jornal do Comércio no dia 1 de abril de 2005 (Cf. Anexo 3). O cavaquinista deixou três filhos: Daniel, Silvana e Jaciara estas duas com nomes coincidentes com os títulos de duas valsas do disco *Choro Frevado*. Durante minhas entrevistas, não obtive nenhuma informação mais detalhada a respeito de seus filhos.

### **3.2 O Retrato de Jacaré: recordação e reativação de uma memória através da experiência**

Um dos desafios em pesquisar o cavaquinista Jacaré, foi a dificuldade de encontrar material bibliográfico e de materiais em sites de internet que não se limitassem a descrições jornalísticas, mas que apresentassem um relato profundo do cavaquinista, da música, da vida e das relações do artista no cenário pernambucano do choro. Esse fato provocou em mim sensações de desconforto que me acompanharam por algum tempo. Só me foi possível adentrar nesse mundo de informações a partir do trabalho de campo realizado na cidade de Recife e na cidade do Rio de Janeiro no período de julho a setembro de 2016. Em cada entrevista realizada parecia que um

quebra cabeça ia se formando dando sentido a algumas interrogações que surgiram no início da minha pesquisa. As entrevistas constituíram uma peça chave para que eu pudesse entender a pluralidade de discursos em torno da figura de Jacaré. A memória de experiência, ou seja, aquela que guarda todos os músicos e amigos que conheceram, tocaram e conviveram com o cavaquinista, se transformou na principal fonte de construção desse personagem falecido em 2005, o que me encorajou a olhar para esse universo de pesquisa com mais entusiasmo e confiança.

Começando apenas com um disco do cavaquinista, aqui no caso o disco *Choro Frevado*, iniciei uma longa trajetória que no decorrer do tempo foi sendo modificada. A partir de conversas informais com amigos e constantes pesquisas por sites referentes a música brasileira, consegui reunir os seguintes materiais:

- (1) O documentário de choro intitulado *Brasil Choro* (2007) exibido pela TV Cultura onde Jacaré se faz presente,
- (2) quatro discos que contam com a participação do cavaquinista como coadjuvante de outros artistas,
- (3) o cartaz de participação no projeto *Pixingão* de 1984,
- (4) duas edições do disco *Choro Frevado* uma delas lançada pelo selo Atração Fonográfica/Acervo Funarte e a outra por LG produções com o apoio da Prefeitura do Recife,
- (5) oito gravações (três delas inéditas nunca gravadas em disco) de Jacaré pertencente ao rolo magnético de número 32 do arquivo sonoro do bandolinista Jacob do Bandolim intitulado: *Recepção aos músicos pernambucanos no ano de 1959*, e por fim,
- (6) a edição especial do livro *Dedilhando Pernambuco, Resgate musical - Compositores Pernambucanos* (Cf. Anexo 9) publicado em 2005 com um capítulo dedicado ao músico (Cf. Anexo 10).

Diante desses documentos, pude proceder à comparação entre os diferentes discursos apresentados sobre o cavaquinista incluindo ainda os resultados de entrevistas que, entretanto, realizei a músicos que com ele conviveram, fato que contribuiu para preencher algumas lacunas da minha pesquisa. Os detalhes revelados por essa memória de experiência permitiram-me fazer não só um mergulho no universo Jacaré, mas na cena pernambucana de choro. Sem desvalorizar as outras fontes documentais sobre Jacaré, percebi que algumas se limitavam a um discurso biográfico – me refiro àquelas encontradas no início da pesquisa em websites -, e até mesmo um

pouco superficiais quando comparadas às revelações dos entrevistados. O confronto entre esses dois discursos significou para mim um desafio na tentativa de reconstrução do personagem Jacaré, me levando a fazer considerações sobre os diferentes pontos de vistas. Não pretendo aqui impor ou oficializar a produção de um discurso sobre o cavaquinista, mas tentar a partir das diferentes visões e fontes documentais traçar um retrato mesmo que incompleto daquilo que se aproxima do personagem Jacaré. O sociólogo francês Pierre Bourdieu desenvolve uma crítica referente as narrativas de vida que deixaram de ser uma simples noção do senso comum e vem ocupando o universo científico. Em seu estudo *Ilusão Biográfica* (1996), o autor reflete sobre os discursos empregados nas biografias que de uma forma geral são apresentadas pelos historiadores de forma linear, que pressupõe uma unidade do eu. Essa intenção de mostrar a vida como um conjunto coerente de fatos que se desenvolvem de forma lógica e cronológica, ou seja, de mostrar a vida como uma história, relatada como uma história é contestada pelo autor que reconhece no indivíduo um sujeito fragmentado. Além disso, os relatos biográficos tendem a sugerir acontecimentos em sequências ordenadas mesmo que de fato não tenham ocorrido dessa maneira.

O rompimento dessa tradição teria origem com o romance moderno que reconhece: “o real é descontínuo formado de elementos justapostos sem razão [...] difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, aleatório” (Bourdieu 1996, 185). A tendência do mundo social em identificar a normalidade como identidade é corroborada pelas instituições de totalização e identificação do eu, como por exemplo, a nomeação que declara uma identidade social estável e durável. A noção de trajetória é trazida pelo autor para refletir as diferentes posições que o indivíduo ocupa num espaço sujeito a transformações e conclui que ela só pode ser entendida se previamente construirmos os diferentes campos que ela se desenvolve. (Bourdieu 1996, 190).

Tudo leva a crer que o relato da vida tende a aproximar-se do modelo oficial, da apresentação oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, curriculum vitae, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta, quanto mais nos aproximamos dos interrogatórios oficiais, das investigações oficiais – cujo limite é a investigação judiciária ou policial – afastando-se ao mesmo tempo das trocas íntimas entre familiares e da lógica da confiança que prevalece nesses mercados protegidos. (Bourdieu 1996, 188).

Em todas as minhas entrevistas, optei por começar com a mesma pergunta: Quem foi Jacaré? A minha motivação foi identificar o músico para a partir de pontos comuns iniciar o processo de construção do personagem. A construção de um discurso sobre a identidade de Jacaré se transformou numa intensa análise de fatos e visões que nunca se concluíam. Como plano de

ação, procurei num primeiro momento analisar as informações contidas nos discursos escritos (livros, jornais, ciber-informação e documentários), onde pude perceber que apresentavam Jacaré de uma forma muito superficial e limitada. A maioria desses dados abarcava questões mais gerais, (idade, iniciação musical, locais de trabalho, gravação do disco *Choro Frevado*) o que me estimulou a buscar outras fontes de apoio. Num segundo momento, tentei aprofundar o personagem a partir dos discursos orais - aqueles restritos a memória de experiência - e foi aí que pude perceber uma diferença de conteúdo entre ambos os discursos. Logo percebi que os discursos orais apresentavam uma riqueza de detalhes sobre Jacaré, informações estas que ultrapassavam aquelas questões gerais que assumiram prioritariamente os discursos escritos.

Paralelamente a isso, debrucei-me em ouvir dois discos em especial para me conectar mais com meu universo de estudo: O disco *Choro Frevado* (1985), onde tentei me reconectar com o cenário musical de Pernambuco através da execução da Orquestra de Cordas Dedilhadas, e o disco *Acordes para Jacaré* (2004), que reflete a fase conturbada ao qual o cavaquinista se encontrava através de homenagem de músicos do cenário local e nacional do choro em reconhecimento do artista.

A partir dessas etapas, percebi que mesmo compartilhando de informações semelhantes, a memória de experiência dos entrevistados apresentava visões contraditórias sobre Jacaré e que alguns deles desconheciam de informações básicas. Desta forma, os dois discursos se complementaram para o meu entendimento do personagem Jacaré e a minha busca por uma definição acerca da identidade do cavaquinhista e compositor pareciam nunca ter fim. As discussões sobre o conceito de identidade têm sido alvo de diferentes estudos científicos que problematizam o próprio conceito, tendo sido reconhecido como um conceito demasiadamente complexo e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea.

Stuart Hall, na introdução *Who needs identity?* (1996), reconhece que o conceito de identidade tem se submetido a severas críticas e suas perspectivas têm sido desconstruídas pelas diferentes áreas disciplinares que têm criticado a ideia de uma identidade integral, originária e unificada. O conceito é, dessa forma, colocado sob “rasura”, ou seja, seu uso não pode ser mais entendido da mesma maneira.

Porém, ao mesmo tempo reconhece que o não surgimento de outro conceito que venha substituí-lo e superá-lo nos leva a continuar a pensar com ele, mas sob outra perspectiva, -



desconstruída e destotalizada – não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados (Hall 1996, 104).

Diante dessa visão dupla do conceito, Hall defende que se faz necessário a continuidade das discussões teóricas através das práticas discursivas e estabelece a identidade como uma relação de pertença e que é nesta relação que se faz o que ele chama de identificação (Hall 1996, 103-104). Segundo o autor, “A identidade é um desses conceitos que operam sobre “rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chaves não podem ser sequer pensadas” (Hall 1996, 104).

O conceito de identidade originalmente foi concebido como algo que define, caracteriza o indivíduo em sua essência. Porém essa classificação para ser efetuada precisa de uma comparação, de uma diferença, do outro. Hall, estabelece a diferença como parte integrante da construção da identidade e que ela é estabelecida através da relação com essa diferença, com aquilo que é exterior, com o outro, com aquilo que não é. Portanto, Hall conclui que a identidade necessita daquilo que lhe falta mesmo que essa falta seja ofuscada e que “as unidades que as identidades proclamam são, na verdade, construídas no interior do jogo do poder” (Hall 1996, 110).

Essa perspectiva da identidade, me ajudou a olhar para as diferentes visões de uma forma crítica e que não definissem integralmente o músico, a vida e a obra. As divergências de opiniões foram importantes, assim como os pontos comuns. Num primeiro momento de coleta e análise de dados para começar a construir o personagem Jacaré, tinha o pensamento voltado na ideia de que teria que encontrar apenas semelhanças nas informações. À medida que ia recebendo as diferentes visões sobre Jacaré, sua música e vida me deparei com algumas nuances que não estavam em consonância com os outros depoimentos. No processo de análise desse material a partir das transcrições e dos vídeos das entrevistas, percebi que muitas das nuances constatadas nos depoimentos estavam relacionados com diferentes fatores: o grau de intimidade dos meus colaboradores com Jacaré, o contexto em que essas relações aconteceram e o período de tempo em que essas relações aconteceram. Esse processo de identificação do personagem Jacaré me conduziu para uma questão importante: que versão seria a mais próxima ao “verdadeiro” músico e cavaquinhista? Esta preocupação está em linha com o que é também sustentado por Hall:

As identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (Hall 1996, 108).

Abro um parêntese para descrever o elo que me liga ao meu universo de estudo.

No ano de 2004 tive a oportunidade de conhecer mais profundamente Jacaré e participar da gravação do disco *Acordes para Jacaré* – evento realizado no Teatro de Santa Isabel na cidade de Recife - feito em sua homenagem e reconhecimento com o intuito de angariar fundos para o cavaquinista que se encontrava impossibilitado de tocar por conta de um AVC sofrido. Associado a isso, a minha experiência como aluna e estudante de cavaquinho do Conservatório Pernambucano de Música iniciada no ano de 1986 onde conheci a obra de Jacaré e me deslumbrei com a sonoridade e beleza de suas composições. Logo, aprendi esse repertório através do próprio disco já que as partituras não estavam disponíveis. Esse evento gerou desde logo um elo emocional para com Jacaré e criou em mim motivações e visões próprias como investigadora que fez parte do cenário pernambucano de choro.

Em seu estudo intitulado *A pesquisa em etnomusicologia e a problemática da identidade* Sardo (1998), reconhece na relação triangular identidade, contexto de trabalho e investigador, um importante impasse teórico e um problema ético para o investigador. A autora discute o contraponto entre a dificuldade que nós investigadores em nossas pesquisas temos em limitar o conceito de identidade, mas que por outro lado, a ação que esses grupos têm em adotar e rejeitar ingredientes musicais, definem o conceito que eles têm de si e consequentemente os diferencia dos outros coletivos. A autora destaca ainda que quando o etnomusicólogo faz trabalho de campo a música é um mediador afetivo na investigação e proporciona desde logo uma proximidade entre o investigador e o campo – fato visto como vantagem - mas ao mesmo tempo se apresenta como um problema. O facto de nós sermos reconhecidos como investigadores nos confere autoridade científica aos olhos das pessoas que fazem a música que nos interessa e ao mesmo tempo promove junto delas um sentimento de valorização e de promoção por de alguma forma sentirem que a sua música pode ser estudada pela academia. (Sardo 1998, 204).

A música de Jacaré, minha vivência no cenário pernambucano de choro, minha experiência como estudante de cavaquinho do Conservatório Pernambucano de Música sob a orientação do professor, bandolinista e ex-integrante da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco e as diversas audições dos ensaios da OCD, significaram um ponto de apoio na investigação pela proximidade e intimidade que eu tinha para com todos os contextos citados anteriormente, mas por outro lado, a responsabilidade em avaliar e tentar ajudá-los a definir suas próprias identidades e de uma certa forma corresponder a suas expectativas.

Construir o personagem Jacaré, parte do princípio de identifica-lo e esse processo de identificação transmite uma referência que as pessoas que o conheciam tinham do cavaquinista, ou seja, olhamos para aquilo que é o passado, para a memória e fixamos uma imagem e quando tratamos dessa identidade parece que estamos falando de algo que se pode definir, recortar, que tem contornos definidos, quando na verdade não tem. Apoio-me no estudo de García Gutierrez em seu livro *La Identidad Excesiva* (2009), que problematiza o conceito de identidade onde a reconhece como um lugar de conflito, de violência em contraponto a um sentimento generalizado que a toma como um lugar confortável, uniforme e universal de nosso modo de nos relacionarmos com o mundo. Gutierrez propõe o conceito de desclassificação como forma de reequilibrar a presença dessa identidade na vida das pessoas. Desclassificar, na visão do autor, é “deslocar, admitir la posibilidad de intercambio sin elaborar tabla de equivalencia alguna. No forzar vernos en el otro o verlo a través de nosotros. Simplemente tratar de ver al otro en sus manifestaciones naturales sin mediar reconocimiento mutilante por nuestra parte”. (Gutiérrez 2009, 27).

Portanto, quando adjetivamos as coisas como por exemplo, o “choro pernambucano” ou o “cavaquinista pernambucano” estamos dizendo que eles são diferentes dos outros, e ao fazer isso reconhecemos uma diferença, mas esses contornos definidos que o fazem diferente dos outros algumas vezes se tornam difíceis de explicar. É nesse sentido que nesse momento nós vivemos esse processo de usar todos os aspectos icônicos que existem para a construção dessa identidade local, ou seja, de Jacaré enquanto cavaquinista e compositor, e do choro pernambucano como um choro possuidor de sotaques particulares e diferenças estilísticas. A necessidade das pessoas de se identificarem com algum lugar, ou alguma coisa, aqui mais especificamente a um tipo particular de música, é decorrente do processo de globalização que homogeneizou as comunidades, grupos e pessoas criando movimentos contrários de tentativa de diferenciação dentro dessa homogeneização. “A identidade global se homogeneiza, isto é, crescem as cotas de igualdade identitária a nível mundial”. (Gutierrez 2009, 23).

O trecho a seguir faz parte de uma série de relatos do violonista e ex-integrante da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco Ewerton Brandão, mais conhecido no meio musical de Recife e do Brasil como Bozóz. O músico conviveu e tocou com Jacaré na gravação do disco *Choro Frevado* (1985) e nos contextos de apresentação como o *Baracho Bar* do cantor Expedito

Baracho<sup>46</sup>. Referente a primeira pergunta de todos os meus entrevistados - Quem foi Jacaré? – Bozó relata:

Jacaré foi um grande cavaquinista aqui de Recife e eu já o conhecia de fama através de um amigo chamado Maciel do Pandeiro e ele falava assim: ‘Você conhece o Silva Torres? E eu respondi: não Maciel, nunca ouvi falar nele não. Então ele disse: Você precisa conhecer o Silva Torres, ele é simplesmente o cavaquinho mais genial que nós temos. Esse camarada pra mim, eu o considero como um dos maiores cavaquinhos do Brasil!’ [...] Realmente Jacaré impressionava quando ele tocava o cavaquinho, ele tinha uma coisa que é muito importante no artista que é uma personalidade muito forte tocando. E ele impunha essa personalidade tanto tocando como compondo. (entr. Bozó 2016).

Aqui neste trecho, podemos perceber de imediato que já é feita uma classificação na descrição de Silva Torres, um referente ao contexto local - Recife - e a outro referente ao instrumento – o cavaquinho. Esses diferentes aspectos são utilizados para situar o músico, ou seja, para identificá-lo com alguma coisa, ou algum lugar. Esse pensamento é delineado por Sardo:

Qualquer que seja a orientação temática ou teórica do investigador que reflete sobre música na sociedade contemporânea, a direção de seu discurso encaminha-se inevitavelmente para o território da identidade. A utilização de diferentes instrumentos de análise como os conceitos de raça, etnia, classe, gênero, de processos como a diáspora, a migração, a deslocalização, o hibridismo ou ainda de enquadramentos teóricos como o cosmopolitismo, o poscolonialismo ou o pós-modernismo são hoje, tal como outros o foram no passado, modos diferentes de olhar e de analisar a identidade dos grupos e das pessoas através da música que fazem, que partilham e que ouvem. (Sardo 2010, 87).

Além dessa categorização, uma primeira comparação é feita no discurso do músico quando o considera ‘como um dos maiores cavaquinhos do Brasil’. Esse aspecto evidencia como a identidade se fundamenta na comparação e, por conseguinte, na diferença constituindo-os como componentes essenciais da identidade (Gutierrez 2009, 20). Quando afirmamos que Jacaré é um cavaquinista de Recife, isso indica uma série de negações. Essa afirmação diz que Jacaré não é carioca, não é paulista nem mineiro e etc. É nessa relação de exclusão que a identidade se constitui e nessa polarização entre aquilo que é e aquilo que não é.

Em seu estudo *A produção social da identidade e diferença*, da Silva (2003) reflete a estreita relação de dependência entre a identidade e a diferença, relação essa que seria inseparável sob o ponto de vista do autor. Além disso, reconhece que ambos os conceitos não podem ser entendidos fora dos sistemas de significação e que são definidos por meio de atos de criação linguística. Segundo o autor, essa associação significa dizer que identidade e diferença não são elementos da natureza,

---

<sup>46</sup> Cantor e compositor nascido na cidade de Jurucutu no estado do Rio Grande do Norte (1935), foi em Recife que aprendeu a tocar violão e consolidar sua carreira. Foi um divulgador do gênero pernambucano frevo tendo gravado muitas composições de Capiba e Nelson Ferreira e assinou um contrato de seis anos – 1954-1960 - com a Rádio Jornal. O cantor faleceu no dia 27 de maio de 2017 aos oitenta e dois anos. (Fonte: [www.diariodepernambuco.com.br/](http://www.diariodepernambuco.com.br/). Acesso em: 23/05/2017).

nem essenciais e por isso, não estão à espera de serem descobertas ou reveladas, mas que são ativamente produzidas por nós e desta forma criaturas do mundo social e cultural e conclui: “é apenas por meio de atos de fala, que instituímos a identidade e a diferença como tais” (Silva 2003, 76-77). A partir disso, da Silva reflete que ambos os conceitos são marcados pela instabilidade e indeterminação e que sua definição - discursiva e linguística – são marcadas por relações de poder (Da Silva 2003, 72-76). Segundo o autor:

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. Como vimos, dizer "o que somos" significa também dizer "o que não somos". A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre "nós" e "eles". Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. "Nós" e "eles" não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes "nós" e "eles" não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder. (Da Silva 2003, 82).

Portanto, todos os ingredientes que possam gerar e fundamentar essa diferença, são usados. Ao longo das entrevistas realizada, pude perceber que vários dos meus informantes assinalavam que o disco *Choro Frevado* se constituía como um fator de diferença entre Jacaré e outros cavaquinistas. Isso se verifica no depoimento de Bozó:

É uma tendência normal quando você tem uma referencia nacional como Waldir Azevêdo todo mundo que tocava cavaquinho seguia o seu modelo, além do mais, diga-se de passagem, Waldir foi um dos grandes cavaquinistas do mundo mas você hà de convir que você também tem outros e é nesses outros que Jacaré entra. A música de Jacaré, sem desmerecer Waldir, mas tudo que Jacaré fez e isso é muito difícil de encontrar, é de altíssima qualidade tanto no âmbito da melodia como na harmonia e na interpretação. (entr. Bozó 2016).

Um dos aspectos que marcou todos os discursos da memória de experiência liga-se ao fato da dificuldade econômica que o músico enfrentava e as consequências na sua vida, trabalho e música. Diferentemente da época dos regionais de choro onde o cavaquinista teve uma intensa atuação no mercado da música e subsídios econômicos para se manter, o seu percurso de uma forma geral foi marcado por uma ausência de consciência de seu valor artístico levando-o muitas vezes a se submeter a trabalhos que não o dignificavam. Consequentemente, o cavaquinista vivia amargurado pela falta de espaço onde pudesse tocar seu cavaquinho. Sob o ponto de vista do violonista Bozó, em entrevista realizada em agosto de 2016, alguns fatores contribuíram para que Jacaré levasse uma vida de dificuldades. Naquela época a profissão ‘produção musical’ ainda nem existia forçando a gerência do trabalho para o próprio músico. Esse fato se refletiu de uma forma geral em uma grande dificuldade para os músicos, que teriam que conciliar o exercício de suas atividades com a de produtores, funções para as quais muitas vezes não estavam preparados.

Outro aspecto destacado foi o lado boêmio de Jacaré. Nas palavras do músico, “tem o lado triste da história, o lado social, as vezes o músico se perdia com farra, bebida, mulheres e o Jacaré por exemplo não se prendia a nada, você dava um cavaquinho de cinco mil reais pra ele e com três meses ele vendia, porque ele precisava do dinheiro”. (entr. Bozó 2016).

Além disso, Bozó reconhece que naquela época o centro do choro estava no Rio de Janeiro e que para se sobressair em suas carreiras os músicos deveriam buscar esse contexto específico. Porém, apesar de ter sido convidado, - fato este que o informante não soube precisar a época, o contexto e o responsável pelo convite - Jacaré resistiu, o que contribuiu para permanecer por mais tempo no anonimato. Outra abordagem que configurou minhas entrevistas se relaciona com a consciência que o músico tinha de sua representatividade como cavaquinista e compositor para o cenário do choro.

Sabe, eu conheci na minha vida algumas pessoas que a dificuldade da vida deixaram... deixa ver se eu consigo explicar. O Jacaré não era a única pessoa que eu conheci assim, eu acho que a dificuldade financeira, a dureza da vida do Jacaré, a carência, a falta de coisas básicas que ele enfrentou fazia com que ele, que essa consciência do valor artístico ficasse em segundo plano. O mais importante pra ele era obter alguma vantagem imediata, material pelo que ele estava fazendo pra cuidar da sua sobrevivência. Isso era o mais importante pra ele”. (entr. Carrilho 2016).

Eu conheci Jacaré tocando cavaquinho, e de vez em quando ele recebia um instrumento caro, de presente, top de linha aí ele vendia pra se manter. Nas quartas feiras ele ia lá pra casa, almoçava, tomava banho, dormia, eu tinha o maior respeito por ele. Antes dele ir embora eu dava cinquenta reais pra ele que ficava guardado na gaveta. Aí, ele pegava o dinheiro e ia embora lá pra dentro do Recife tocar nos bares da vida e tomar cachaça até de madrugada. [...] Uma certa vez Jacaré foi homenageado em São Paulo e ganhamos um bom dinheiro, depois disso, voltamos pra Recife e quando a gente chegou no aeroporto, ele falou: ‘Henrique rapaz, que dinheiro eu ganhei, vou alugar um carro e vou pra Campina Grande’ Já pensou um negócio desse, mas rapaz! ‘Eu não vou pra casa não, vou tirar direto, eu tenho uma pessoa lá me esperando’. Imagina né, ele era uma figura e eu achava que isso era o mundo dele sabe... pessoas assim ignorantes, que viviam assim, então a gente tem que perdoar sabe, deixar pra lá, eu ia brigar com ele por causa disso? Era o mundo dele! (entr. Annes 2016).

Podemos perceber pelos depoimentos e pontos de vistas dos entrevistados que um conjunto de fatores contribuíram para que a vida de Jacaré fosse marcada pela dificuldade financeira, o que consequentemente dificultou o seu percurso na música. Esse fato ganhou destaque na matéria do jornalista Marcos Toledo do Jornal do Comércio no dia 6 de setembro de 2001 intitulada: *Choro de Jacaré é feito de sonho e amargura* (vide Figura 4). Nela, a vida do músico é retratada num discurso um pouco mais discreto e superficial, quando comparada aos depoimentos anteriores e aponta mais especificamente para a dificuldade de mercado de trabalho para o músico. Esse pensamento é refletido na fala do próprio músico: ‘Está tão horrível que eu saio todo dia atrás da música, eu, um violão e um pandeiro. Quando eles não vêm, eu vou só’.

Durante as performances do cavaquinista, aspectos como a qualidade técnica, a interpretação e a expressividade sempre se destacaram transformando-se nas características principais do músico. Muitas de suas performances refletiam seu estado de amargura como consequência das dificuldades que o cavaquinista enfrentava. No documentário *Brasil Choro* (2007), Jacaré expressa esse sentimento de dificuldade e amargura: “[...] o solo aparece no cavaquinho com Waldir Azevêdo, ele descobriu... aí todo mundo quer seguir, uns imitando ele. Agora eu quis seguir outra rotina embora que não tenha êxito... mas fiz minha rotina” (Doc Brasil Choro 2007).

Podemos perceber a partir desse desabafo, que Jacaré admite a falta de êxito em sua vida artística. Esse fato estava associado a dois aspectos: ao reconhecimento do cavaquinista e ao retorno financeiro. Ele se refere ao cavaquinista carioca Waldir Azevêdo - músico que alcançou reconhecimento no Brasil e no mundo e que conseguiu através da carreira viver em boas condições financeiras – como o modelo de sucesso a partir dessas duas perspectivas, mas que ainda assim, não desistiu da vida artística.



Figura 4: Matéria do Jornal do Comércio sobre a vida do cavaquinista Antônio da Silva Torres no dia 6 de setembro de 2001 escrita pelo jornalista Marcos Toledo. Fonte: Arquivo do Jornal do Comércio de Pernambuco.

Porém, o percurso musical do cavaquinista não foi marcado apenas por tristeza, amargura e dificuldades. Com um início de carreira divididos ainda entre a participação em rodas de choro e a profissão de alfaiate e até mesmo uma participação no circo, Jacaré tinha o desejo de fazer parte de um bom regional numa rádio de renome. Na matéria do *Jornal do Comércio* (Cf. Anexo 2) do dia 6 de setembro de 2001 esse objetivo do músico é retratado:

A vida do músico começou a ficar meio incerta com a morte dos pais. Sentindo-se sozinho, entrou para um circo e foi parar em Campina Grande, na Paraíba. “Depois, quiseram ir para o Peru mas eu não quis”, recorda. De volta a Pernambuco, Jacaré voltou a ser alfaiate, já de maneira autônoma. Em sua mente, havia um outro objetivo: tocar no rádio, talvez, o que havia de melhor em termos de trabalho para um músico, naquela época. “Aqueles sonhos bestas que a gente tem”, define o artista, com um pouco de ressentimento. O sonho, o cavaquinista começou a realizar quando, mais uma vez, foi para o interior. No município de Limoeiro, onde viveu por quatro anos, conseguiu uma vaga para atuar no regional da Rádio Difusora local. Lá, seu padrinho de crisma, Galba Bittencourt, sugeriu que voltasse ao Recife para tocar na Rádio Clube. Era o ideal de Jacaré participar de um conjunto em uma grande rádio da capital e ele resolveu arriscar. “Estava ansioso e não tinha compromisso com mulher”, conta. (*Jornal do Comércio* 6 de setembro de 2001).



Figura 5: Rádio Difusora local de Limoeiro Fonte: <http://www.onordeste.com/portal/radio-difusora-de-limoeiro/> (Acesso em: 08/08/2017).

Em relação à performance musical, Turino (2008) reflete que algumas experiências artísticas provocam naqueles que as fazem um estado coletivo aglutinador gerando sensações de totalidade, ou seja, em alguns momentos da performance, as individualidades se dissociam e se transformam em um ser único. É nesse sentido que o autor discute a relação do possível - aquilo que poderemos fazer ou esperamos realizar - e do atual - o que já fizemos, pensamos e experimentamos - como sendo essenciais para uma boa performance e vida. O autor destaca o hábito como necessário e comum em algumas vidas reais, mas que essa ação pode levar a uma estagnação e acomodação e enfatiza a necessidade e importância dos ideais e dos sonhos como



elementos da vida que congregam desafios e dinamismos importantes para a sobrevivência. (Turino 2008, 17). Segundo o autor:

Successful artistic experience and performances draw special attention to this interplay, wake us from habit, and thus provide that temporary sense of a life more deeply lived. This description is, itself, a rather abstract rendering of the possibilities of artistic experience an ideal that is realizable and yet sometimes difficult to achieve (Turino 2008, 18).

Algumas experiências artísticas no percurso de Jacaré reafirmam essa relação do possível e atual como também refletem o que o autor refere sobre a busca de um ideal como elemento de sobrevivência. A participação na rádio Difusora local de Limoeiro e posteriormente na Rádio Clube de Pernambuco como um desejo de um ideal de possíveis realizações e relações musicais se transformaram numa mudança de hábito e em fontes de alegria na vida do músico. Outro episódio, foi a apresentação no projeto Pixingão<sup>47</sup> no ano de 1984, levando o músico a vivenciar uma prática performativa com condições até então nunca vivenciadas no que se refere a cachê, estrutura de show, integração coletiva, deslocação e outros aspectos, o que refletiu para o músico num ideal de trabalho artístico.

Por fim, a gravação do disco *Choro Frevado* permitiu que Jacaré registrasse em disco parte de sua obra. Nesse processo de gravação, aspectos como ensaio, leitura de partitura, instrumentação, se constituíram em uma experiência nunca vivenciada pelo cavaquinhista. Jacaré, segundo os depoentes era um músico que não gostava nem tinha o hábito de ensaiar e em suas performances musicais, a instrumentação utilizada era formada pelos instrumentos dos regionais de choro – cavaquinho, violão, pandeiro. Ao entrar em estúdio com um grupo musical formado pelos músicos da OCD, Jacaré se deparou com uma instrumentação diferente do habitual – composta além dos instrumentos de um regional, por violas caipira, baixo acústico, bandolins e uma percussão que não se limitava ao pandeiro. Além disso, os ensaios foram um aspecto bastante explorado para a gravação do disco pelo fato da existência de arranjos escritos pelo violonista Maurício Carrilho.

Apesar de não ler nem escrever partitura, Jacaré executou todas as suas composições acompanhadas da OCD. Todos esses aspectos não impediram do cavaquinista realizar a gravação do seu disco, mas de em conjunto buscar uma forma de adaptar as diferentes realidades num

---

<sup>47</sup> Projeto realizado pela primeira vez no ano de 1984 na sala Sidney Miller que tinha como objetivo trazer para o público uma síntese das apresentações do Projeto Pixinguinha. Esse projeto, tinha como objetivo levar os artistas locais, ou seja, os novos valores para o Rio de Janeiro diferentemente do projeto Pixinguinha que circulava uma grande atração da MPB junto com novos valores pelo interior do país. (Fonte: [www.funarte.gov.br/](http://www.funarte.gov.br/) Acesso em: 17/04/2017).

objetivo comum. As diferenças existentes entre o cavaquinista e os músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas foram substituídas pelo desejo mútuo de realizar a gravação da melhor forma possível onde todos estivessem conectados e sincronizados coletivamente. A igualdade se torna o aspecto mais importante na performance e quando acontece, a identificação profunda é total (Turino 2008, 18). Turino ainda faz uma relação dessa experiência com a ideia de *communitas* proposta por Turner (1969), que seria um estado coletivo alcançado deixando para trás todas as diferenças pessoais, de classe, gênero, status, idade onde todas as pessoas temporariamente se tornassem únicas. Se tentarmos pensar como este conceito se pode aplicar à vida de Jacaré percebemos que em determinados momentos, a sua diferença em relação a outros contextos, outros sujeitos e outros mundos era diluída pela ação de fazer música. Como refere Carrilho:

Agora isso não impedia que ele curtisse muito, que ele gostasse, era evidente o grande prazer que ele tinha de tocar, de gravar, de fazer música no nível dele que era alto e que nem sempre ele no seu dia a dia em Recife podia fazer. Então tem essas duas faces do Jacaré, da luta meio que desesperada pelo pão e intercaladas com alguns momentos de felicidade, de prazer e de realização artística como a que ele teve trabalhando com a gente, trabalhando com aqueles músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, trabalhando com esse regional que a gente montou em Recife pra gravar o seu disco, que eram todos músicos extraordinários que ele admirava, eu acho que são dois olhares que a gente pode ter de Jacaré, de duas facetas dele. (entr. Carrilho 2016).

Carrilho deixa claro nesse comentário como esses momentos não eram comuns na vida de Jacaré, ou seja, não faziam parte da rotina do cavaquinista e que quando tinham a possibilidade de acontecer, se traduziam num estado de satisfação para o músico.

### 3.3 Jacaré e os diferentes itinerários

Jacaré foi um músico que apresentou, no decorrer de seu percurso musical uma atuação em diferentes contextos performativos. Inicialmente participando de rodas de choro, o músico utilizou essas dinâmicas para o desenvolvimento da arte de tocar o cavaquinho. Em seguida, o cavaquinista se estabeleceu como músico trabalhando num período de dez anos entre as rádios, Difusora Local de Limoeiro e a Rádio Clube de Pernambuco consolidando seu trabalho. Com o fim da era do rádio, Jacaré explorou os contextos de apresentação situados entre os bares e restaurantes de Recife - experiência que durou uma década - e a participação em shows como o *Pixingão* no Rio de Janeiro e, *Recife e seus Artistas Populares* na cidade de Recife, ambos no ano de 1984. Todos esses itinerários constituíram para Jacaré diferentes formas de difundir sua música. Digamos que ele experimentou diferentes tipos de performance, tal como é sugerido por Thomas Turino na sua teoria de organização e classificação da performance musical.

Turino (2008) define quatro tipos de performance: Performance de participação, de apresentação - que envolvem performances em tempo real -, o *high fidelity* e o studio áudio art nestes dois casos relacionados ao fazer musical através da gravação. A primeira categoria proposta por Turino (2008), é o conceito de performance de participação. Nesse contexto, não existe uma separação entre músicos e espectadores de modo que todos interagem na atividade musical. Aqui, essas duas categorias são transformadas em uma única, ou seja, os participantes e a qualidade dessa performance é avaliada pelo máximo número de participantes no fazer musical de modo que esse aspecto de validação, adquire na prática musical um fator estimulante à própria participação. Um outro aspecto relevante que valida o sucesso de uma performance participativa é o modo como os participantes se sentem durante o fazer musical. Entretanto, o fazer musical nesta performance está voltado para o outro, promovendo uma interação social de modo que essa concentração no outro adquire um forte fator para o vínculo social. Desta forma, trata-se mais das relações produzidas do que o produto final. (Turino 2008, 28-29).

A performance de apresentação diferentemente da performance de participação se refere a um contexto onde um grupo de músicos faz música para outro grupo que não participa do fazer musical. Esse fato pode ser observado através de alguns aspectos como a disposição dos músicos em um palco, um sistema de iluminação e sonorização de modo que proporcione um destaque àqueles, cujo papel é promover o fazer musical para a audiência. Nesse contexto, o foco do músico se encontra nele mesmo, no som e no público, assim como para a audiência o foco está no músico e no som. As categorias músico e público não estão unidas nesse contexto e o principal objetivo dos músicos de apresentação é promover o interesse do público através do som e também a partir de outros aspectos performativos como gestos e movimentos. A componente ensaio mostra o caráter de previsibilidade na estruturação do repertório de modo que sua apresentação seja marcada pela coerência com o objetivo de manter o público interessado. (Turino 2008, 52-53).

Outro campo delineado por Turino (2008), se refere ao *High Fidelity* Music – música de alta fidelidade. Neste campo, a reprodução musical é feita através da gravação – diferentemente dos dois campos anteriores que envolvem o fazer musical em tempo real - de um grupo para ser consumido por outro grupo. A música adquire aqui um sentido de objeto e sua principal função é retratar o mais fielmente uma performance ao vivo através da gravação. O artista, assim como sua relação com a audiência, é mediado em estúdio pelos aparelhos eletrônicos de modo que esta audiência não esteja presente *face-to-face* a exemplo dos músicos de apresentação. Aqui neste

campo, o foco tanto dos músicos como dos produtores está no som gravado que é destinado ao público, e o foco da audiência centra-se no som gravado. Nesse campo, há um espaço de tempo variado compreendido entre a gravação (produção) e a recepção (reprodução).

O *Studio Audio Art* é o último campo proposto por Turino (2008). Diferentemente de todos os outros campos, este se refere à manipulação do som em estúdio utilizando sons sintetizados, tecnologia digital para a criação de um objeto de arte sônico que só existe através da reprodução eletrônica. Aqui, a música como uma arte objeto é criada por um grupo para ser consumido por outro que não está presente *face-to-face* não tem a intenção de representar a performance em tempo real. Os processos de composição assumem o principal foco do artista enquanto a audiência centra-se além dos processos de composição, no produto (Turino 2008, 78-79).

A partir da perspectiva de Turino (2008), faço uma análise dos diferentes itinerários que marcaram o percurso musical do cavaquinista Silva Torres. O primeiro deles se refere ao contexto das rodas de choro, contexto musical associado ao conceito de performance de participação proposto por Turino (2008). Jacaré sob a influência do pai - José Olímpio - fez muito uso desse contexto no início de sua carreira para desenvolver e praticar a arte do cavaquinho. Marcada pela informalidade, a roda permite a participação de músicos de diferentes níveis técnicos e musicais criando um ambiente propício para o aprendizado e desenvolvimento do choro. É nesse contexto, que aspectos como interpretação, desenvoltura, levadas rítmico-harmônicas são apuradas pelos participantes. O contexto da roda de choro é reconhecido pelos chorões como principal contexto de aprendizado do choro (esse contexto é aprofundado no capítulo quatro).

A apresentação no projeto *Pixingão* em 1984 na sala Funarte no Rio de Janeiro, e o show *Recife e seus Artistas Populares* na cidade de Recife também no ano de 1984 no Teatro do Parque são exemplos que se enquadram no conceito de performance de apresentação. Aqui neste caso, Jacaré e seus músicos acompanhantes tocaram todos num palco, com uma estrutura de som e iluminação que os destacavam, para um público que não participou do fazer musical. O repertório definido com antecedência foi trabalhado através de ensaios para promover transições rápidas e suaves de uma música para a outra com o intuito de promover harmonia em sua apresentação e um maior interesse da audiência.

O contexto de apresentação nos bares e restaurantes de Recife, do qual Jacaré participou, merecem uma análise mais cuidadosa. Nessas performances, apesar de existir um grupo que faz música para um outro grupo todos dispostos num palco com uma estrutura de som e iluminação, pode ocorrer num determinado momento um convite por parte dos músicos para alguém do público. Esse convite se destina sempre a alguém que possui atributos musicais e que possam de alguma forma contribuir para o fazer musical. Esse fato é muito comum em apresentações de grupos de choro em bares e restaurantes em todo o Brasil e esses momentos são denominados de ‘canja’ – designativo associado a participação eventual de alguma pessoa da audiência na performance do grupo.

Podemos dizer, neste caso, que a performance permanece como sendo de apresentação por possuir elementos que reforçam esse contexto, como por exemplo, a presença de uma estrutura de som para amplificar os instrumentos dos músicos; a organização dos músicos no palco para uma audiência; uma iluminação especial que destaca os músicos do público entre outros. O fato de haver o elemento da participação nessa performance não descaracteriza o contexto de apresentação pois os elementos que se sobressaem e que conduzem a prática musical são aqueles pertencentes ao conceito de apresentação. Segundo Turino, “depending on the musical tradition, there are probably many ensembles that combine presentational and participatory attitudes, although my guess is that one or the other orientation will ultimately emerge as more fundamental for decision making and practice” (Turino 2008, 55).

Baseado em conversas informais com Henrique Annes em relação ao contexto da rádio, Jacaré participava de diferentes programas. Segundo o violonista, existia um programa de calouros – realizado num auditório - onde um regional da rádio acompanhava vários cantores – todos em um palco, com uma estrutura de som e iluminação - e essas apresentações eram feitas para um público que não participava do fazer musical. A partir disso, concluo que esse contexto se enquadra no conceito de performance de apresentação. Além disso, Jacaré participava diariamente do programa *Atrações do Meio Dia*, uma programação da Rádio Clube de Pernambuco que era transmitida ao vivo para seus ouvintes onde Jacaré tocava com o regional da rádio. Esse programa era realizado no estúdio da Rádio Clube de Pernambuco que transmitia uma programação de choros e sambas sempre ao meio dia para seus ouvintes e que segundo Annes não eram gravados. Aqui neste caso específico, não considero esse contexto enquadrado entre os campos musicais propostos por Turino (2008), pelo fato de possuir características que ao mesmo tempo que afirmam um determinado campo, também o excluem. Se pararmos para analisar o

grupo regional da rádio que se reunia num estúdio para apresentar um repertório pré-definido em tempo real, com aparelhos de captura de som (microfones), todas essas características até então pertencem ao contexto de apresentação, porém, observo que a audiência como categoria que deve estar presente nesses contextos *face-to-face*, estão locados em outros espaços que prestigiam o fazer musical. Por outro lado, apesar de todos estarem juntos em estúdio tocando, essa ação não tinha como objetivo ser registrada e sim transmitida ao vivo para uma audiência, fato que exclui seu enquadramento no campo *high fidelity*. Por fim, a visível separação entre os músicos e a audiência e a não participação desta no fazer musical, excluem sua categorização no conceito de músicos de participação. Estamos, portanto, perante um outro tipo de performance não notada por Turino.

A gravação em estúdio dos dois discos do cavaquinista – o 78 rpm no ano de 1962 e o *Choro Frevado* (1985), - reflete o que Turino discute em relação ao fazer musical através da gravação (*high fidelity*). Aqui neste caso, esses registros tem o objetivo de veicular a imagem do artista colaborando na divulgação e circulação do mesmo em eventos culturais.

### **3.4 Choro: aspectos da transmissão e aprendizagem.**

Este tópico tem como objetivo perceber a questão da transmissão oral e escrita no choro especificamente na música de Jacaré e como ela pode traduzir formas variantes da mesma, como na tradição oral. O meu interesse pelo estudo parte da minha própria experiência como cavaquinista que ao estudar algumas músicas de Silva Torres no Conservatório Pernambucano de Música no ano de 1989, parte desta obra me foi apresentada através do disco *Choro Frevado*. Lembro-me que me debrucei em uma prática repetitiva de escutar o disco para poder tirar as músicas de ouvido, já que as mesmas não me foram apresentadas num formato escrito. Só depois de alguns anos visualizei essas transcrições por parte de diferentes músicos e percebi algumas diferenças entre elas. Desta forma meu enfoque estará mais centrado nas instâncias oral e gravada, contexto que fez parte da aprendizagem de Jacaré enquanto músico; e da transmissão de sua obra.

Aragão (2013) dedica um capítulo de seu livro *O Baú do Animal* para fazer uma análise dos processos de transmissão e aprendizagem no choro enquanto gênero musical. A partir da leitura do livro *O Choro* (1936), e apoiado em textos da musicologia e etnomusicologia, o autor procura entender melhor como esses processos se davam baseado na perspectiva de diferentes autores.

Segundo Aragão (2013), estudos como o de Treitler (1992) ressaltam que o aspecto da transmissão escrita versus não escrita implica tanto um paralelismo - processo com uma única finalidade, a transmissão -, quanto uma oposição – processos diferentes e reciprocamente exclusivos. Esta percepção da música é enganosa porque restringe a “transmissão escrita” como algo concreto e ideia de objeto, passível de ser transmitido como símbolos grafados. Por outro lado, a transmissão não escrita provocaria a ideia de performance a partir de um repositório mental (memória) sem nenhuma conexão com o escrito. Nettl (1983, 187-189), da mesma forma, questiona essa dicotomia entre a transmissão oral e escrita baseado em estudos de Charles Seeger e Curt Sachs.

Para o primeiro autor, o processo de ensino na tradição oral não era radicalmente diferente da tradição escrita, mas ambos as formas estavam inseparavelmente unidas. Por outro lado, Curt Sachs sugere a ampliação da transmissão cultural musical para quatro em vez de duas instâncias: a oral e a escrita, a gravada e a impressa e que essas instâncias não apresentam uma relação excludente, mas de interdependência em maior ou menor grau. Nettl (1983) sugere também a ideia de repertório não como uma peça musical fechada, mas como um vocabulário de unidades menores como cadências, motivos melódicos e rítmicos, sequências de acordes etc. A partir dessa perspectiva, a transmissão poderia ser estudada e analisada sob esse aspecto de como essas unidades são mantidas intactas num repertório e como são combinadas e recombinações em unidades maiores, tidas como peças musicais nas diferentes culturas (Aragão 2013, 162-163). Segundo Aragão, em relação ao contexto do choro:

Parece ter sido senso comum entre os chorões da segunda metade do século XX que o choro se aprende prioritariamente através da observação direta e da tradição oral – e mesmo quando o aprendizado se dava através da partitura, esta deveria ser apenas um suporte para a memorização da estrutura básica da música, a ser “completado” por outros aspectos não escritos como “colorido”, “improvisação” etc. Desta forma o “bom chorão” prescindiria do registro escrito, pelo menos em seu lugar de *práxis*, a roda de choro. (Aragão 2013, 163-164).

Porém, essa perspectiva assume outra conotação a partir dos depoimentos dos chorões das primeiras gerações testemunhadas em o livro *O Choro* (1936). O registro escrito era muito valorizado entre os chorões e os instrumentistas que tinham essa característica sempre se sobressaíam. Em contraponto com essa perspectiva, Jacob do Bandolim definia dois tipos de chorões: o chorão de estante – aquele que tocava a partir do registro escrito, ou seja a partitura e conseqüentemente deixava de improvisar e de dar a sua interpretação – e o chorão autêntico – considerado o verdadeiro, que ao decorar a música dava-lhe o colorido que bem entendesse. (ibid). Dessa forma, para os chorões antigos, a leitura de partitura era algo tão valorizado como o

fato de se tocar de ‘ouvido’ fato que se opõe a perspectiva de Jacob do Bandolim que condenava por exemplo a leitura de partitura em uma roda de choro. Aragão (2013), destaca também a partir da análise de partituras dos acervos manuscritos da primeira metade do século XX, a quantidade reduzida de partituras para cavaquinho e violão mesmo tendo sido sempre reconhecidos como essenciais para a música do choro e conclui:

Daí se conclui que a transmissão de choros através de partituras era (e continua sendo) algo que contemplava apenas alguns aspectos do fazer musical – a melodia, o gênero a que a música pertencia etc.; outros aspectos como a condução rítmico-harmônica e os eventuais contracantos melódicos (quando não escritos) eram transmitidos através da oralidade (Aragão 2013, 166).

Em relação ao processo de aprendizagem no choro, Aragão (2013) destaca esse processo como multifacetado e que este poderia ser feito em instituições de ensino oficiais e não oficiais, através da transmissão escrita (manuscrita e impressa) e não escrita (orais, aurais e gravadas).

No caso de Jacaré, podemos começar a analisar o processo de aprendizagem do músico num contexto não formal do ensino da música, ou seja, aquele que não estava circunscrito a instituições de ensino oficial da música. Jacaré não sabia nem ler e escrever partitura. Como descrito no início do capítulo, Jacaré começou a receber as primeiras noções de música através de seu pai que tocava violão e passava para o filho as primeiras técnicas de tocar o cavaquinho. Além disso, a presença constante em rodas de choro que aconteciam em sua casa ou nas vizinhanças, e a participação em pastoris foram outros aspectos que proporcionaram ao cavaquinista o aprendizado do choro.

Outro aspecto interessante que podemos destacar é o fato da admiração do cavaquinista para com Jacob do Bandolim e a consequente reprodução de algumas músicas de seu repertório nos leva a deduzir que esse aprendizado foi feito a partir de algum registro não escrito, ou seja, a partir de alguma gravação. Podemos perceber que os diferentes contextos de aprendizagem que fizeram parte do percurso de Jacaré reforçam bem essa perspectiva multifacetada a que Aragão se refere (2013). Em entrevista feita com Nivaldo José de Carvalho, mais conhecido como Carteiro e amigo de infância de Jacaré, ele destaca o fato do músico não saber nem ler e escrever partitura:

Ah, Jacaré tocava muito! Naquele tempo de música só ia pra rádio quem era bom. Ele só não era teórico, ele era instrumentista prático... ele não lia não como hoje em dia nego tem que ler. Ele não lia ele era instrumentista prático. Só se depois na rádio, botaram ele pra aprender música porque quando eu conheci, ele era prático. Ele era músico, instrumentista prático não era teórico! (entr. Carteiro 2016).



Segundo Carteiro, os músicos de sua geração não tinham o hábito de tocar através da partitura e muitos deles tocavam de ouvido. Jacaré ensinou ao músico alguns aspectos relacionados com a harmonia numa relação de aprendizagem baseada na observação direta. Essa característica de Jacaré e dos demais músicos de sua época reforça como o choro era aprendido prioritariamente através da observação direta e transmissão oral e como a falta de conhecimento teórico fazia parte de seu universo. A seguir, esse pensamento é delineado por Carteiro que faz uma comparação com os dias atuais:

Ele me ensinou a fazer harmonia né, ele não me ensinou solo não. Naquele tempo, era o seguinte; você primeiro ia aprender a harmonizar pra poder depois solar as músicas. Hoje em dia não, é tudo ao contrário, mas naquele tempo você primeiro aprendia a harmonizar, é por isso que a turma por aí... tem pouco harmonizador agora solista... toca um solo e já é músico! Quando eu tocava no Bloco da Saudade, o dono não queria ficar com a gente porque a gente não sabia ler. Ele dizia; 'não fico com esses músicos, eu quero gente que leia' por quê? Porque ele escrevia a partitura, a harmonia da música e todo mundo ia por ali. [...] a ordem era essa, ele só queria trabalhar com teórico, e nós somos instrumentistas práticos, não somos teóricos. Olhe, os instrumentistas práticos só iam assim; a primeira, a segunda e a terceira semana pré carnavalesca de rua. Mas nos clubes não. A gente quando vai tocar por aí, lá no clube náutico mesmo, na AABB, eles amplificam os instrumentos dos teóricos mas eu não, eu estou fazendo mímica, eu tocando com o som desligado. A gente lá está fazendo mímica! Sabe o que é mímica? A gente lá não está tocando... esta ali com o cavaquinho assim, mas não está tocando. Mas ele tem razão né, porque eles têm a parte, tem aquele frevo de bloco... a partitura, ele faz aquela harmonia... mas eu vou tocar diferente, se botar o som pra mim vai sair diferente. (entr. Carteiro 2016).

Carteiro destaca como os músicos que não sabiam ler partitura recebiam um tratamento diferenciado - por parte dos organizadores - daqueles que tinham o conhecimento teórico e que não tinham seus instrumentos amplificados nas apresentações dos clubes.

Quando eu estudava cavaquinho no Conservatório Pernambucano de Música, fato que se iniciou em 1986, me lembro que o ensino da leitura melódica e rítmica no choro eram trabalhados intensamente pelo meu professor o que não excluía seu incentivo por tirar músicas de ouvido – ação que segundo ele era de extrema importância para o desenvolvimento da percepção melódica e harmônica. Através de um repertório já consagrado como o do cavaquinista do Rio de Janeiro Waldir Azevêdo e outros músicos de excelência como Pixinguinha, K-Ximbinho, Heraldo do Monte entre outros, sempre tive acesso muito facilmente às partituras. Porém, com o repertório de Jacaré foi diferente. Mesmo numa instituição de ensino formal de música, minha experiência com o repertório do cavaquinista foi feita num primeiro momento a partir do disco *Choro Frevado*.

Mesmo tendo sido esse repertório transcrito na época pelo arranjador Maurício Carrilho, para poder fazer a gravação, essas transcrições ainda não se encontram editadas e o acesso a elas é muito restrito. Se formos analisar esse aspecto sob a perspectiva de Sachs, podemos pensar num esquema para apresentar o grau de predominância dessas quatro instâncias na transmissão da

obra de Jacaré tomando como exemplo a gravação do disco *Choro Frevado*. O primeiro momento estaria relacionado com a instância oral onde Jacaré transmite parte de sua obra para o arranjador Maurício Carrilho, que registra em fita cassete para em momento posterior se utilizar da instância escrita para realizar as transcrições das músicas do cavaquinista.

Em segundo lugar, a partir desse registro, os músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco através da partitura realizam a gravação. Em terceiro, o disco se torna o principal dispositivo de transmissão da música de Jacaré. Podemos perceber que as instâncias oral, escrita e gravada estão presentes desde a apresentação da obra do cavaquinista até à transmissão desta por meio do disco. É claro que as instâncias que predominam nesse processo são a oral e a gravada, ficando a escrita restrita aos processos de registro da obra e de sua transmissão para os músicos da OCD. A instância impressa não está presente aqui pelo fato das músicas do cavaquinista – que compõem o disco *Choro Frevado* – não se encontrarem ainda editadas.

Apesar do disco do cavaquinista ser o principal dispositivo de transmissão de parte de sua obra, atualmente já se encontram alguns manuscritos feitos por diferentes copistas. A aprendizagem através da música gravada se tornou uma ferramenta muito comum entre os chorões da segunda metade do século XX, tema que será discutido no capítulo quatro. Segue abaixo a imagem que ilustra a relação dessas instâncias na transmissão da obra de Jacaré envolvidos no processo de gravação do disco.



Figura 6: Esquematização da transmissão da obra de Jacaré desde sua apresentação a Carrilho e concretização do disco *Choro Frevado*.

### 3.5 Acordes pra Jacaré: o socorro

No ano de 2004 na cidade de Recife, um grupo de músicos e amigos teve a iniciativa de fazer um show em prol do cavaquinista Antônio da Silva Torres que se encontrava impossibilitado de tocar o cavaquinho em consequência de um AVC sofrido em janeiro do mesmo ano. O projeto recebeu o nome de *Acordes pra Jacaré* e foi realizado no Teatro de Santa Isabel em 29 julho de 2004 sob os auspícios da Fundação Quinteto Violado<sup>48</sup> e com o apoio da Prefeitura da cidade de Recife, do JC Imagem e o patrocínio da Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (SHESF). O espetáculo teve a participação de importantes músicos do cenário local e nacional do choro como o violonista pernambucano Henrique Annes, o produtor musical e também violonista Maurício Carrilho do Rio de Janeiro, da cavaquinista Luciana Rabello também do Rio de Janeiro e do bandolinista e ex-integrante da OCD Marco César. Além disso, contou com a participação dos grupos pernambucanos Trio Choro Miúdo e da Orquestra Retratos do Nordeste.

Num camarote reservado, Jacaré assistia a toda a homenagem emocionado e o show contou com direção de cena e produção musical com gravação ao vivo. O show *Acordes pra Jacaré* como resultado da ação voluntária dos amigos e admiradores do cavaquinista, foi gravado em CD e conta com uma faixa multimídia. Nesta faixa, a música mais famosa do cavaquinista – o baião *Galbo Seco* – é reproduzida por dez cavaquinistas, o grupo regional e a Orquestra Retratos do Nordeste. A ideia era converter todo o dinheiro arrecadado do show e doar para o cavaquinista que se encontrava numa situação financeira difícil. A apresentação ainda contou com a presença da esposa de Jacaré – Maria José – e do poeta Paulo César Pinheiro. Sobre a importância do *Acordes pra Jacaré*, Carrilho comenta:

Eu achei muito legal o que vocês fizeram, eu fiquei muito feliz em participar e acho que o que tinha sido feito, esse registro de Jacaré tinha dado a ele um status dentro da música pernambucana que fez com que esse socorro se tornasse possível. Eu não sei se o Jacaré não tivesse feito o disco que ele fez em 1984, se a agonia final dele fosse gerar um movimento como esse. Eu acho que a realização desse disco, eu digo não pelo fato de eu ter participado da produção, mas ele, como músico, realizou um trabalho que o colocou num patamar de importância em Pernambuco e que possibilitou a ele no fim da vida dele receber esse socorro de vocês por conta do lugar que ele estava, do lugar que ele se colocou, do seu trabalho. Isso pra mim foi uma prova da importância dele, um reconhecimento que ele tinha do povo de Recife e de Pernambuco, foi uma prova da importância do choro na história musical de Pernambuco, não é uma coisa só do Jacaré, mas eu acho que o Jacaré era um dos grandes representantes do choro lá. (entr. Carrilho 2016).

---

<sup>48</sup> Fundação criada no ano de 1997 que tinha como principal objetivo promover, incentivar e explorar o desenvolvimento da cultura nordestina através de convênios com instituições privadas e governamentais, promovendo o intercâmbio nacional e internacional dessas experiências. (Fonte: [basilio.fundaj.gov.br/](http://basilio.fundaj.gov.br/). Acesso em: 12/07/2017).

Apesar de ter sido um evento grandioso, a repercussão não se alongou por muito tempo e logo Jacaré retornou ao triste cenário de limitações e dificuldade financeira. Isso reflete um pouco como a música e as artes de uma forma geral no Brasil não são valorizados e não recebem apoio devido para a sua concretização. Esse pensamento é delineado pelo diretor e produtor Anselmo Alves e por Annes:

Eu acho que é um reconhecimento, é antes de tudo um reconhecimento. Se Jacaré que andava se arrastando pelo mercado da Madalena pra arranjar um prato de comida e esse grande naipe de músicos de choro vêm, é porque sabem quem foi Jacaré, entendeu, então eu acho que é um reconhecimento talvez um reconhecimento tardio, mas não é culpa dos músicos não, isso é função do Estado. (entr. Anselmo 2016).

Eu gostei muito, fiquei emocionado porque eu sou um dos últimos que participaram daquela época e esta ali sentado junto de vocês, tudo jovem tocando aquele baião maravilhoso... agora teve pouca repercussão, foi uma noite bonita, memorável né, vocês estavam lá, estão no disco, na internet... agora ficou aqui né, não adianta. Isso tinha que ter sido lançado nacionalmente. Aquele disco não foi grande coisa não, se falou uma semana, aquela coisa aqueles apoios... morreu. (entr. Annes 2016).

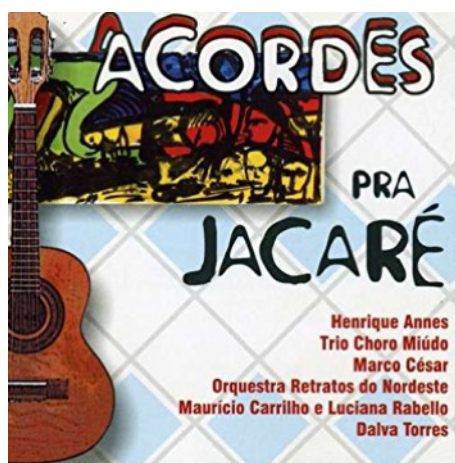


Figura 7: Capa do CD Acordes pra Jacaré (2004). Fonte: arquivo pessoal.



Figura 8: Contracapa do CD Acordes pra Jacaré (2004). Fonte: arquivo pessoal.

### 3.6 Discografia

No livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* encontramos para a palavra cavaquinho a seguinte descrição: ‘O cavaquinho é um instrumento popular de pequenas dimensões, do tipo da viola de tampos chatos – e, portanto, da família das guitarras europeias – caixa de duplo bojo e pequeno enfraque, e de quatro cordas, de tripa ou metálicas — de arame’. Em relação à origem do instrumento, é de conformidade entre os autores brasileiros Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, Renato Almeida, Câmara Cascudo entre outros que o cavaquinho é de origem portuguesa. Cazes (1998), em seu *Método Escola Moderna do Cavaquinho*, destaca algumas semelhanças envolvendo o cavaquinho de origem portuguesa e o de origem brasileira entre elas que ambos estão envolvidos em manifestações populares, festas de rua e etc. Ainda segundo o autor, no Brasil o cavaquinho assume uma importante participação no acompanhamento de variados estilos e gêneros musicais urbanos a exemplo do samba e choro e das manifestações folclóricas como pastoris, folias de reis, bumba-meu-boi (Cazes 1998, 8). Esse reconhecimento é corroborado por Ernesto Veiga de Oliveira:

O cavaquinho existe também no Brasil (fig. 176) onde goza de uma popularidade maior do que entre nós, figurando em todos os conjuntos regionais, de choros, emboladas, bailes pastoris, sambas, ranchos, chulas, bumbas-meu-boi, cheganças de marujos, cateretês, etc., ao lado da viola, violão, bandolim, clarinete, pandeiro, rabecas, guitarras, flautas, oficleides, reque-reques, puita, canzá e outros, conforme os casos, com carácter popular, mas urbano (Oliveira 2000, 174).

Jacaré foi um músico que desde muito cedo teve contato com diferentes Gêneros musicais - como o choro, o samba e o frevo - e de manifestações populares a exemplo dos pastoris como relatado anteriormente por Carteiro, amigo de infância de Jacaré. Segundo Carteiro, o pai de Jacaré – o violonista José Olímpio - participava dos blocos líricos daquela época nas manifestações carnavalescas de Recife e tinha o hábito de levar Jacaré em todos os encontros que envolviam música. Esse fato é confirmado por Jacaré no documentário *Brasil Choro* (2007), no qual afirma ‘pra onde ele ia ele me levava, ele na frente e eu atrás, onde ele dormisse eu dormia’. Essas experiências vividas pelo cavaquinista influenciaram a sua formação musical e consequentemente o seu percurso como músico e compositor. O cavaquinista, além de um exímio solista no instrumento, era também um excelente acompanhador rítmico-harmônico, habilidades que o fizeram ser contratado pela Rádio Clube de Pernambuco, acontecimento que exigia muita desenvoltura do músico. Baseada novamente nas palavras de Carteiro, podemos perceber como Jacaré se destacava também na função de acompanhador rítmico-harmônico que foi e continua sendo de fundamental importância para gêneros como o choro. (Aragão 2013, 165-167).

A partir disso, podemos afirmar que o ambiente que rodeia Jacaré, começando por ele, é um ambiente de versatilidades. O cavaquinho é um instrumento versátil que se adapta a diferentes contextos, e Jacaré se tornou um músico versátil por ter participado desses diferentes ambientes musicais. Podemos perceber melhor esse aspecto a partir da discografia do cavaquinista onde ele atua ora como protagonista – como no disco *Choro Frevado* (1984) e o *78rpm* (1962) – ora atuando também como coadjuvante, ou seja, acompanhando outros artistas.

Um primeiro exemplo da participação de Jacaré como coadjuvante é no disco *Aboio de um Vaqueiro* 1976 (figura 8a) de Manoel Thomaz de Aquino, conhecido no meio musical como Manoelzinho aboiador<sup>49</sup>. Natural de Pernambuco, nascido no ano de 1937 Manoelzinho era vaqueiro, animador de vaquejadas, repentista e considerado um dos maiores aboiadores do Brasil. Gravou cinco LPs pela Condil – gravadora do antigo grupo Rozemblitz – todos de aboio. O LP foi uma realização da Gravadora Rozemblitz e selo Passarela. Outro exemplo é da cantora Maria Caetana de Oliveira no disco *De Rolha na Boca* (1980), de Marinalva<sup>50</sup> e sua gente (figura 8b). Nascida em São Vicente - agreste de Pernambuco – no ano de 1950, Marinalva, como era conhecida no meio artístico, gravou vinte e quatro discos onde tinha a música nordestina como temática e as canções de duplo sentido fizeram parte de sua carreira. O lançamento desse disco assim como a participação dos músicos, foi anunciado em matéria do Diário de Pernambuco no dia 23 de junho de 1980 (Cf. Anexo 12). *É pra Rebolar* 1967 (figura 8c), intitula o disco de Ivanildo Martins Santos, mais conhecido como Martins do Pandeiro<sup>51</sup>. O compositor e instrumentista nasceu em Lagoa dos Gatos, Pernambuco no mesmo ano que Jacaré, 1929. Seu trabalho permeou ritmos nordestinos como o baião, xaxado, coco e ciranda e foi contratado pela Rádio Clube de Pernambuco.

Da geração mais contemporânea temos a participação de Jacaré no disco *Pedro Amorim Toca Lupercal Miranda* 1995 (figura 8d), onde o cavaquinista toca na faixa onze intitulada Sempre Te Amando. Pedro Amorim<sup>52</sup> é músico e compositor que tem no bandolim seu principal instrumento. Foi um dos fundadores da Escola Portátil de Choro no Rio de Janeiro e tem divulgado a música brasileira especialmente o choro e o samba pelo Brasil e o mundo. O

---

<sup>49</sup> Todas as informações relativas ao artista foram retiradas do site [www.bahiaja.com.br](http://www.bahiaja.com.br) (Acesso em: 23/08/2017).

<sup>50</sup> Todas as informações referentes à cantora foram retiradas do site <https://www.musicariabrasil.blogspot.pt> (Acesso em: 23/08/2017).

<sup>51</sup> As informações sobre o músico foram retiradas do endereço [www.onordeste.com](http://www.onordeste.com) (Acesso em: 24/08/2017).

<sup>52</sup> Todas as informações sobre o bandolinista foram retiradas do seu site: <https://www.pedro-amorim.com> (Acesso em: 16/08/2017).

cavaquinho e o violão tenor também são instrumentos onde o artista tem explorado outras produções.



Figura 9: Participações de jacaré em discos de outros artistas (a) Aboio De Um Vaqueiro (1976), (b) De Rolha na Boca – Marinalva e sua gente (1980), (c) É Pra Rebolar – Martins do Pandeiro (1967), e (d) Pedro Amorim Toca Luperce Miranda – Pedro Amorim (1995). Fonte: (a), (b) e (c) Pedro Cantalice, e (d)

[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI02445](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI02445)

O disco *Choro Frevado* do cavaquinista Jacaré gravado no ano de 1985, foi lançado no formato compact disk (CD) no ano de 1998 pela Funarte que o inseriu em seu acervo fonográfico pelo selo paulista Atração Fonográfica com apoio do Instituto Itaú Cultural. Em 2004, o disco é contemplado com outro relançamento desta vez com produção fonográfica da LG Projetos e Produções Artísticas e produção executiva da Prefeitura do Recife. Apesar do cavaquinista ter tido seu LP reeditado duas vezes, o músico não teve um retorno financeiro favorável, fato corroborado pela entrevista do Jornalista Marcos Toledo em matéria do Caderno C do Jornal do Comércio no dia 6 de setembro de 2001. Segundo Toledo:

Do seu único álbum, reeditado em CD, Jacaré afirma que recebeu 100 cópias para divulgação e apenas R\$ 34 relativo a direitos autorais. Se já é difícil para o músico brasileiro que tem suas músicas devidamente editadas receber seus *royalties*, imagine para o cavaquinista pernambucano, que nunca teve suas músicas editadas, não tem conta no banco e cujo endereço é informação para poucos. (Toledo 2001, 5).





Figura 10: (a) Capa do disco *Choro Frevado* (1985), (b) Capa de seu relançamento no formato *compact disk* (1998), (c) Capa de seu segundo relançamento (2004). Fonte: (a) e (b) arquivo pessoal e (c) Luís Guimarães.

Jacaré ainda teve uma de suas músicas – o frevo *Jacaré de Saiote* - do disco *Choro Frevado* (1985), gravado no projeto *Oficina do Frevo* (1998), projeto este, que tinha como principal objetivo apresentar o que é usualmente conhecido como “o mais pernambucano dos gêneros musicais” – o frevo - numa visão menos tradicionalista e que poderia ser cantado e tocado não apenas no carnaval, mas durante o ano todo. O disco nasceu de um conjunto de boêmios que se reuniam no Bar Chale na cidade de Recife para tocar o frevo a partir de novas concepções que rompessem com o estigma da velha tradição. Jacaré participou desses encontros da Oficina do Frevo, mas não chegou a gravar o disco. Um dos integrantes da Oficina do Frevo, o violonista Nuca Sarmiento conheceu e tocou por dez anos com Jacaré e relata como conheceu o cavaquinista e o surgimento do projeto.

Eu conheci Jacaré num bar que tinha ali perto da Cruz Cabugá, um bar muito famoso, um lugar de encontro dos boêmios, intelectuais, políticos, pessoas de alto poder aquisitivo; era o Bar do Bispo e Jacaré tocava lá. Eu frequentemente ia lá, como cliente e obviamente pediam pra eu tocar, e aí comecei a dar algumas canjas e tocar com Jacaré e a gente criou uma afinidade, uma amizade muito grande. Depois de algum tempo eu tinha um grupo e a gente decidiu formar uma coisa chamada Oficina do Frevo. Era um grupo que se reunia uma vez por semana pra compor frevo, pra tocar e cantar e nós nos reuníamos na boemia da noite. Começamos no Bar do Bispo, depois fomos para o Café Cordel no Recife antigo e terminamos no Chale, que ficava na avenida Rosa e Silva. Foi nesse bar que Jacaré era frequentador assíduo e ele inclusive participava da Oficina do Frevo. Esse grupo rendeu um disco chamado Pastoril Folião que tem um frevo de Jacaré que não tinha letra, mas que ele autorizou Cláudio Valença a colocar. Jacaré era uma figura marcante e ele nos ajudou muito com aquele cavaquinho. (entr. Nuca 2016).





Figura 11: Capa do disco Pastoril Folião (1998) pela Oficina do Frevo. Fonte: arquivo pessoal.

Outra descoberta durante minha pesquisa foi o excerto do Diário de Pernambuco do dia 28 de janeiro de 1968 (Cf. Anexo 14) que menciona o lançamento de um compacto (78rpm) pela recém-criada etiqueta Itamaraty pelo radialista e publicitário Oscar Brasil. O frevo *Jacaré de Saiote* também foi inserido nesse compacto – que continha um total de quatro músicas – tendo seu lançamento no carnaval de 1968. Toda esta discografia apresentada anteriormente abrange um leque de estilos e gêneros musicais que fizeram do cavaquinista Silva Torres um músico versátil e habilidoso no seu percurso musical. Desde o samba *É Pra rebolar* (1967) ao forró de Marinalva no disco *De Rolha na Boca* (1980), aos aboios de Manoelzinho – *Aboio de um Vaqueiro* (1976) – aos frevos, valsas e choros de Luperce Miranda inseridos no disco do bandolinista carioca Pedro Amorim – *Pedro Amorim Toca Luperce Miranda* (1995) – Jacaré carrega toda essa diversidade para seu disco solo *Choro Frevado* (1985) que o identifica como um dos maiores representantes da música e do choro pernambucano.

## CAPÍTULO 4. O *CHORO FREVADO* DE JACARÉ

*“Que Deus o proteja. Escutei sua fita num sábado de manhã e você me fez acreditar outra vez que se pode ser feliz. Sua amiga, NANA CAYMMI”.*

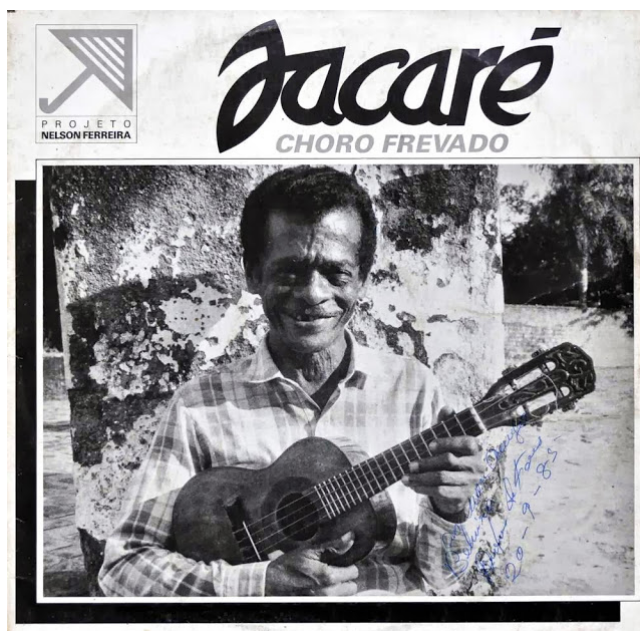


Figura 12: Disco *Choro Frevado*, do cavaquinista Jacaré. Fonte: arquivo pessoal.

Meu principal objetivo neste capítulo é analisar como o disco *Choro Frevado* do cavaquinista Silva Torres assume uma relevância enquanto testemunho da obra do músico e documento que consagra e perpetua também todo um contexto social e musical de Pernambuco, conhecido hoje como: choro pernambucano. Apesar de não ter sido o primeiro disco gravado do cavaquinista, o *Choro Frevado* assume um significado de “único” disco do músico que aos 56 anos de idade, tem sua obra e performance musical estendida para outros cenários, antes circunscrita ao contexto local do estado de Pernambuco.

Como introdução ao tema, distribuo este capítulo em sete tópicos que direta ou indiretamente se conectam com o objeto principal, ou seja, o disco. No primeiro tópico, faço uma pequena análise do choro enquanto dinâmica que assume diferentes aspectos em sua forma de apresentação, divulgação e consolidação e as mudanças sofridas a partir da consolidação da indústria fonográfica no Brasil. Através das tecnologias de gravação advindas desta consolidação, os processos de aprendizagem no choro se alargam – processos estes que antes ficavam restritos a observação direta (como no ambiente das rodas de choro) e a algumas partituras que muitas vezes funcionavam apenas como um suporte para a memorização básica da música (Aragão, 2013

203). No segundo tópico, relato como decorreu a iniciativa, por parte de um grupo específico de pessoas, em registrar a obra do cavaquinista e algumas informações sobre o disco. No terceiro tópico, faço uma contextualização da Orquestra de Cordas Dedilhadas (OCD), grupo musical Pernambucano que foi fundamental para a realização da gravação do disco *Choro Frevado* de Jacaré e sua importância enquanto representante da cultura nordestina, mais especificamente a pernambucana para o Brasil. Tema abordado no quarto tópico, o grupo Rozemblitz através da *Mocambo* – fábrica de discos da cidade de Recife que exerceu atividade entre as décadas de 1954 a 1983, iria se consolidar como a maior representante da cultura nordestina responsável pela divulgação de muitos artistas locais da música dentre outros, o Jacaré.

A forma como o disco *Choro Frevado* foi criado e os processos de gravação são analisados no quinto tópico onde tomo de empréstimo o conceito de “arranjo” de Paulo Aragão (2001), para evidenciar a importância dos arranjos na música popular e em particular no choro. No disco *Choro Frevado*, esse processo é feito através do violonista Maurício Carrilho que assina a maioria dos arranjos. De acordo com seu depoimento em entrevista realizada no Rio de Janeiro em 2016, o violonista e arranjador deixa claro sua intenção de fazer arranjos numa concepção tanto tradicional como moderna do choro. Ainda segundo o autor, esse processo pode estar a cargo do arranjador, do compositor ou do próprio intérprete (Jacaré).

Numa época marcada pela ditadura militar no país, analiso no sexto tópico como as políticas públicas - no caso do disco de Jacaré a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) -, exerceram um papel decisivo para a concretização do *Choro Frevado* na figura do poeta, produtor musical e presidente da divisão de música popular da época, Hermínio Bello de Carvalho. No sétimo e penúltimo tópico, contextualizo uma das iniciativas mais bem-sucedidas da música popular brasileira no fim dos anos 1970 da Funarte – *Projeto Pixinguinha* que ajudou a criar um mercado de trabalho para músicos de todo o Brasil e de revelar artistas locais anteriormente desconhecidos como foi o caso da OCD em 1980 e Jacaré no ano de 1984.

#### **4.1 O choro enquanto práxis musical**

Segundo Aragão (2013), Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro “O Choro” (1936), ao se referir aos instrumentistas de épocas diferentes, ou seja, os “antigos” dos “modernos”, o choro enquanto prática musical não teria perdido sua essência, ainda que os “modernos” estivessem

atuando em outros contextos (rádio e o disco), daqueles em que atuavam os “antigos” - bailes, serenatas e rodas de choro.

Caracterizado por ser um ambiente descontraído e festivo, as rodas de choro das primeiras décadas do século XX eram aquelas que misturavam profissionais e amadores num comum desejo de além de tocarem, servirem-se dos mais apetitosos cardápios oferecidos pelas donas das casas.

Existia na Tijuca uma crioula de meia idade que era uma maluca pelo choro. Esta crioula chamava-se Maria da Piedade. A sua casa vivia dia e noite abarrotada, a maioria era de chorões desempregados e que andavam sempre sem vintém e a tinir. Onde encontrassem um abrigo que tivessem o pirão e o beberique, e um canto com uma esteira que eles se encostassem, não saíam mais. De violão em punho, cavaquinho, harmônica, flauta etc., estavam num céu aberto. [...] a mesa era posta no quintal que era grande, e ali os chorões se atolavam. (Pinto 2014, 161).

Esse pensamento é corroborado por Cazes (1998), que analisa esse contexto numa perspectiva do ontem e do hoje. Ao destacar o ambiente das “rodas” como um encontro doméstico, faz referência a esse contexto como o habitat natural desse tipo de música, ou seja, o choro. Considerado por muitos músicos do cenário nacional do choro como um dos contextos de performance mais característicos e importantes do gênero, a “roda” é marcada pela informalidade - por ser aberta ao público; e pela ausência da componente ensaio - por se tratar de um encontro não há necessidade de preparação como é observado, por exemplo, nos contextos eruditos.

Na obra *A Social History of a Brazilian Popular Music* (Livingston-Isenhour e Garcia (2005), num capítulo dedicado ao tema da roda de choro, os autores enfatizam a importância desse contexto como matriz do choro destacando além dos aspectos musicais (instrumentação, repertório, improvisação entre outros), os aspectos sociais (conduta, informalidade, hierarquia, etc.) como fundamentais para o entendimento do choro. Essa perspectiva é analisada por Lara Filho, Silva e Freire (2011), que se baseiam no conceito de ordem musical de John Blacking para demonstrar que de alguma forma no contexto das “rodas” existe uma ordem que organiza o choro como sistema musical e que os músicos e público têm consciência disso.

Isso é observado durante as dinâmicas das rodas quando uma série de aspectos permeiam essa performance, pois como já foi falado anteriormente, essa prática não se apoia em registros detalhados escritos, mas na criatividade, interpretação, sonoridade, repertório, ou seja, em elementos subjacentes à performance. Levando em conta essa proposta de considerar o contexto das rodas de choro como um sistema musical organizado, esses aspectos refletem uma

personalidade individual, mas, também, um reflexo de como essas pessoas envolvidas nesse contexto entendem sua realidade social (Lara Filho, Silva e Freire 2011, 151).

Sabemos que esse ambiente das rodas de choro fez parte das experiências de Jacaré enquanto aprendiz do cavaquinho, como podemos observar em entrevista dada ao Jornal do Comércio em 6 de setembro de 2001 no qual o músico relata: “ele levava muitos músicos pra tocar lá em casa”, se referindo às reuniões boêmias que o pai fazia em sua casa quando ele ainda era garoto. E apesar da bibliografia reconhecer o importante papel do contexto das rodas de choro como principal meio de divulgação e consolidação do gênero, outro aspecto tem vindo a assumir uma importante relevância na propagação e transmissão deste gênero performativo: a música gravada.

Na verdade, a tecnologia de gravação e difusão da música através do disco criou um novo paradigma para a recepção e aprendizagem de estilos musicais. A partir do fonograma, se tornou possível a fixação das performances musicais num objeto concreto. No caso específico do choro, a música gravada permitiu que vários músicos fizessem uso desse material para tocar, ou seja, a partir dessas performances gravadas, o chorão ganhou mais um recurso de aprendizagem, antes concentrado nas performances ao vivo e numa menor proporção nas partituras. Pessoa e Freire (2013) explicam esse processo através da relação dialógica entre estilo de performance no choro e tecnologia no qual tomam como foco principal o fonograma enquanto registro documental.

Essa matéria-prima é, de certa maneira, alterada na sua realidade, pois o som deixa de ser exclusivamente imaterial e passa a ser fixado em objetos que podem ser reproduzidos sem a necessidade de uma *performance* ao vivo. A partir deste momento, torna-se possível ouvir determinada música quando e onde se deseje. A música ganha uma dimensão concreta, que lhe confere também um novo caráter de objetividade. (Pessoa e Freire 2013, 37).

Antônio da Silva Torres foi um músico que não sabia nem ler e escrever partituras, mas que difundiu sua arte através das suas performances locais regulares distribuídas nos bares e hotéis da cidade de Recife e nas rádios locais de Pernambuco. Tendo em vista essa realidade, a proporção de mecanismos de divulgação de sua obra foi bastante restrita por estar apoiada basicamente em suas performances ao vivo, já que em relação à divulgação pela circulação de partituras (tema abordado no Capítulo 2), foi praticamente inexistente. Porém, um fato iria modificar esse quadro e Jacaré iria consolidar sua obra através do fonograma

No ano de 1984, Silva Torres conheceu o músico, violonista e produtor musical Maurício Carrilho e o poeta, escritor e então diretor de música popular da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Hermínio Belo de Carvalho. Os dois procuraram Jacaré no Bar do Bispo onde

tocava, no bairro de Santo Amaro em Recife, para o conhecerem pessoalmente. A partir desse encontro desenvolveu-se a ideia de gravar um disco vinil, que veio a conferir ao músico visibilidade nacional.

## 4.2 O grande encontro

Jacaré eu conheci em Recife em 83, 84 por aí, tocando num lugar que se chamava Bar do Bispo, com Bibi no violão... e eu nunca tinha ouvido falar dele e a pessoa que falou sobre ele foi Cussy de Almeida que presidia na época, à Fundação de Arte em Recife. Eu estava com Hermínio Bello de Carvalho e a gente estava tentando apoio para fazer a gravação do disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas. Quando eu cheguei no Bar do Bispo eu fiquei assim chapado... eu não sei como ele conseguia tocar assim de uma maneira tão refinada com um acompanhamento tão tosco. (entr. Carrilho 2016).

Foi, portanto, no ano de 1985 aos 56 anos, que Jacaré gravou seu Long Play intitulado '*Choro Frevado*' que contou com o apoio da FUNARTE. Este disco foi inserido no projeto Nelson Ferreira que tinha como objetivo o registro exaustivo dos músicos de música popular da região nordestina do Brasil, objetivando a preservação de sua memória através da edição de discos. Porém, esse não foi o único disco gravado pelo cavaquinista. Em 1962, Silva Torres gravou o seu primeiro disco pelo selo Pernambucano Mocambo, distribuído pela antiga fábrica de discos pernambucana Rozemblitz. Trata-se de um disco de 78rpm de número 15.447 que inclui duas composições suas: no lado A o baião Jogadinho (Cf. Anexo 8) e no lado B, o choro Vai e Vem. Este disco acabou ficando esquecido uma vez que a tecnologia que permitia ouvi-lo foi descontinuada por volta da década de 1950, quando o disco de vinil de 33 rpm veio substituir os discos de goma-laca de 78rpm. Nesse sentido o impacto que teve em termos de divulgação da obra de Silva Torres foi muito reduzido.

A partir do disco "*Choro Frevado*", Jacaré deixou de estar circunscrito ao âmbito regional e passou a ocupar um lugar no cenário do choro nacional transformando uma parcela da sua obra em documento de memória social de um tipo particular de choro que hoje designamos por *choro pernambucano*.

A declaração apresentada no início desse capítulo é da cantora Nana Caymmi e faz parte de um conjunto de seis depoimentos que integram o encarte do Long Play *Choro Frevado* do cavaquinista e compositor Antônio da Silva Torres. Apesar de não ter sido o primeiro disco gravado do músico, sem sombra de dúvida este disco tem um poder de representação único do cavaquinista por um conjunto de fatores que irei discutir mais à frente. Composto de treze composições próprias, Jacaré apresenta sua versatilidade musical distribuída num vasto catálogo de gêneros e

ritmos musicais desde o choro, a valsa, o baião e o frevo, ou seja, um conjunto de gêneros musicais que oferecem elementos estilísticos para a construção do que conhecemos como “choro pernambucano”.

Com a assinatura de Maurício Carrilho como diretor artístico do disco, o violonista carioca também assume a maior parte dos arranjos, apresentando em algumas faixas do LP parcerias com Jacaré e o violonista e compositor Alagoano João Lyra<sup>53</sup>. Gravado e Mixado no estúdio SOMAX de Pernambuco em março de 1985, o *Choro Frevado*, de Jacaré, contou com o patrocínio da Prefeitura da Cidade do Recife, através da Secretaria de Educação e Cultura e também com o apoio da FUNARTE. Inserido no Projeto Nelson Ferreira, o disco de Jacaré foi o segundo volume desse projeto sendo antecedido pela disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas (OCD), grupo pernambucano que assumirá um papel importante neste trabalho pois, além de estar enquadrada também no Projeto Nelson Ferreira, será o corpo de acompanhamento do disco *Choro Frevado*.

As tecnologias de gravação de som têm vindo a ser desenvolvidas no sentido de superar as limitações do registo em relação ao fenómeno ao vivo. Até agora definimos pelo menos três fases de registo de som: fase mecânica, a fase elétrica e a alta fidelidade (HI-FI) (Pessoa e Freire 2013, 35-36). Segundo Cazes, os primeiros registros do repertório de choro foram feitos através de processos mecânicos pela Banda do Corpo de Bombeiros (BCB) no ano de 1902, comandada por Anacleto de Medeiros. Por apresentarem um grande volume sonoro, esse tipo de formação era o mais requisitado pela sua capacidade de superar a precariedade do sistema de gravação mecânica.

O repertório reunia valsas, polcas, schottisches, quadrilha entre outros. Esses registros eram feitos em cilindros de cera sendo posteriormente substituídos pelos discos de cera (1904) e pertenciam a chamada fase mecânica, que se caracterizava por fazer o registro sonoro a partir de uma agulha metálica ligada a um diafragma. A gravação elétrica tornou possível uma nova maneira de captação e transmissão das performances musicais através do rádio e do disco de 78 rpm. Com o uso de microfones de melhor qualidade foi possível a captação e reprodução de aspectos inaudíveis na tecnologia anterior (fase mecânica). Silva Torres exerceu intensa atividade

---

<sup>53</sup> Instrumentista, arranjador e compositor natural do estado de Alagoas- Brasil, tendo em sua formação musical o choro e a bossa nova. Foi durante nove anos professor de violão do Conservatório Pernambucano de Música e participou de grupos renomados do cenário musical local e nacional, como a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco como músico, arranjador e compositor e da Camerata Carioca a convite de Maurício Carrilho onde fez apresentações em Recife e nos Estados Unidos. Tem uma série de apresentações ao lado de artistas renomados como Elizete Cardoso e Zimbo Trio e tem gravado discos com artistas de excelência, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Ivan Lins, Milton Nascimento, Gilberto Gil entre outros.

em rádios locais do Recife durante este período como é o caso da Rádio Clube de Pernambuco, o que resultou na gravação de seu primeiro disco de 78 rpm no ano de 1962 incentivado por Aldemar Paiva<sup>54</sup>. Essa fase foi predominante no período entre 1929 e 1945 e trouxe algumas modificações nas performances : 1) não exigiu exclusivamente formações de grande massa sonora encontrando nos grupos de Regionais as principais formações utilizadas; 2) a percussão, anteriormente (fase mecânica) não permitida, já se faz presente, e 3) os dois violões comuns na formação instrumental dos Regionais, podiam desempenhar funções distintas como por exemplo realizarem inversões harmônicas (Pessoa e Freire 2013, 52-53).

Por fim, a HI-FI lançada em 1948 juntamente com o *Long Play* permite uma fixação de maior tempo/música por lado do LP. Tratava-se de um disco de 33 rpm e tinha esse nome por possibilitar uma escuta de longa duração. Essa inovação tecnológica vai anunciar uma nova dinâmica na produção de choro onde a componente ensaio e a precisão musical irão se tornar aspectos indispensáveis para a qualidade do registro sonoro (ibid). Para que esses aspectos viessem a fazer parte do processo de gravação do disco era preciso aliar um excelente corpo musical a um conhecimento prévio de leitura e escrita. O disco do cavaquinista Jacaré, *Choro Frevado*, tem justamente o formato de *Long Play* e, portanto, obrigou a este tipo de exigências.

#### 4.3 Orquestra de Cordas Dedilhadas: o apoio musical para o *Choro Frevado*

*“A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco é uma experiência tão enriquecedora dentro da cultura brasileira que deveria ser copiada e repetida em todos os Conservatórios de Música do país” (Turibio Santos, 1985).*

---

<sup>54</sup> Radialista, jornalista, compositor e cordelista, trabalhou como diretor musical juntamente com Nelson Ferreira na fábrica de discos Rozemblitz e é o autor do frevo Boneca que lançou o primeiro compacto pelo selo Mocambo. Trabalhou em diversas rádios e TVs de Pernambuco como: a Rádio Clube de Pernambuco, Rádio Jornal do Comércio, TV Rádio Clube, TV Jornal do Comércio entre outras. (Fonte: [www.diariodepernambuco.com.br](http://www.diariodepernambuco.com.br) Acesso em: 10/07/2017).





Figura 13: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Fonte:  
<https://www.youtube.com/watch?v=uCDOkB556r4>

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco<sup>55</sup> - também chamada de Dedilhadas - foi um grupo formado pelo Maestro e Violinista Cussy de Almeida<sup>56</sup> no Conservatório Pernambucano de Música (CPM) na década de 1980, com a finalidade de apresentar a música tradicional Pernambucana como o frevo, o maracatu, entre outras manifestações musicais, nos moldes camerísticos e voltados para o ambiente de apreciação estética da música erudita.

Estas manifestações de caráter regional enquadram-se no Movimento Armorial, criado por Ariano Suassuna<sup>57</sup> e Cussy de Almeida na década de 1970. Além da música, este movimento contemplava outras formas de expressões artísticas como: a dança, a literatura, o teatro, o cinema, a arquitetura entre outros e tinha como máxima criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro.

<sup>55</sup> Todas as informações obtidas sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas foram retiradas do livro *Conservatório Pernambucano de Música – 85 anos, Uma Apreciação* (2015) e de entrevistas com alguns ex-integrantes da OCD no ano de 2015 como aluna especial do Mestrado em Música para efetivação da disciplina Metodologia Científica da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ministrada pelo professor Luis Ricardo Silva Queiroz.

<sup>56</sup> Maestro e violinista (10 de março de 1936 em Natal/RN-23 de julho de 2010 Recife/PE) foi professor da Universidade da Paraíba e do Rio Grande do Norte e professor convidado da Universidade Federal de Pernambuco. Na década de 1970 já como Diretor do Conservatório Pernambucano de Música, criou a Orquestra Armorial que lhe valeram por duas vezes o prêmio Villa Lobos em São Paulo e também foi o fundador da Orquestra de Cordas Dedilhadas, a primeira no Brasil formada por instrumentos populares.

<sup>57</sup> Natural da cidade de João Pessoa (9 de junho de 1927 – Recife, 23 de julho de 2014), em 1950 se formou na faculdade de Direito tendo recebido o Prêmio Martins Pena pelo Auto de João da Cruz. Apesar de trabalhar com advocacia nunca abandonou a atividade teatral e no ano de 1956 abandona a carreira de advocacia para se tornar professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco, tendo se aposentado no ano de 1994. Foi o criador do Movimento Armorial na cidade que tinha o interesse no desenvolvimento e no conhecimento nas formas de expressão populares tradicionais. Dentre sua vasta obra destaca-se a peça teatral *O Auto da Compadecida* (1955) e o Romance - ficção *A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta* (1971). Fonte: [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br) (Acesso em: 05/07/2017).

No ano de 1982, o Maestro Cussy de Almeida selecionou músicos que ele considerava de alto nível para formar o corpo da Orquestra. Motivado pela ideia inicial de formar uma orquestra de câmara só com instrumentos de cordas dedilhadas como cavaquinho, bandolim, viola sertaneja, baixo em pizzicato e violão, segundo relato do bandolinista e ex integrante da OCD Marco Cesar, “a sua intenção foi a de criar um grupo musical de peso”, que ocupasse a lacuna deixada pela Orquestra Armorial de Câmara<sup>58</sup> (também criada pelo referido maestro), a qual encerrara as suas atividades pouco tempo antes. De acordo com o maestro Cussy de Almeida, em depoimento presente no encarte do disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas e a propósito da sua formação,

Quando em 1970 tive a oportunidade de criar a Orquestra Armorial, não sabia que estávamos fazendo escola e incentivando uma espécie de renascimento da música nordestina, até então admirada apenas no “original” ou como querem os puristas “na sua inteira autenticidade” [...] passaram-se dez anos e a minha inquietação e constante ligação com a música brasileira, a popular especialmente levou-me a arriscar uma nova formação.

Dentre os músicos selecionados para a orquestra, alguns eram professores do próprio Conservatório Pernambucano de Música, enquanto outros eram experientes músicos profissionais residentes no Recife e adjacências. Os professores do CPM foram fundamentais para garantir os objetivos musicais pretendidos pelo grupo. A Orquestra se reunia três vezes por semana, no auditório do CPM, para ensaiar seu repertório e se tornou, por nove anos (fevereiro de 1982 a janeiro de 1991), o grupo mais importante da escola, e de maior repercussão do Estado de Pernambuco. Formada por instrumentos de cordas dedilhadas em sua maioria, a orquestra possuía três bandolins, três violas de 10 cordas, um cavaquinho, um violão, um baixo acústico e duas percussões. O naipe de bandolins assumia a função de solista na maioria das vezes, as violas faziam os contrapontos, ao passo que o cavaquinho, o violão e o baixo acústico eram responsáveis pela parte harmônica. As percussões assumiam os detalhes rítmicos das interpretações. Ainda segundo depoimento de Cussy sobre a instrumentação da Orquestra de Cordas Dedilhadas:

Imaginava um conjunto formado por instrumentos característicos da nossa música urbana que pudessem nas mãos dos talentosos músicos brasileiros executar esse som barroco e de câmara tão característico dos nossos Brasis. Câmara, porque a grande música popular brasileira é toda ela de caráter intimista e sempre executada por formações de duos, trios, quarteto, quinteto, sextetos, e até conjuntos maiores, mas que em nenhum caso ultrapasse, em número, uma formação de orquestra de câmara como é o caso da Orquestra de Cordas Dedilhadas. E barroco, porque os instrumentos representativos da música brasileira são, via de regra, de pau e corda. Sejam os violões, bandolins, cavaquinhos e flautas transversas, na música urbana por

---

<sup>58</sup> Grupo fundado por Cussy de Almeida teve sua estreia na mesma data do lançamento oficial do Movimento Armorial (18 de outubro de 1970). Se caracterizava por apresentar uma sonoridade que traduzia um sentimento de brasilidade nordestina no qual se propunha a realizar uma música erudita a partir de raízes populares. Tinha como instrumentação a viola de arco, a rabeca, a viola, o clavicórdio, instrumentos típicos que remontam o barroco do século XVIII.

excelência, sejam as violas de 10 e 12 cordas as rabecas e os pífanos de taboca da música rural, notadamente no nordeste brasileiro.

Com músicos prestigiados da cena musical pernambucana, como Henrique Annes, João Lyra, Adelmo Arcoverde, Rossini Ferreira, Marco César, Ewerton Brandão (Bozó), a Orquestra de Cordas Dedilhadas viajou por vários estados do Brasil, tendo participado na edição brasileira do *Free Jazz Festival* ao lado de nomes como Sarah Vaughan e Art Blakey (São Paulo, 1987), no *I Seminário Brasileiro de Música Instrumental* da Universidade de Ouro Preto (1986), no Projeto *Pixingão* ao lado do cavaquinista Jacaré no ano de 1984 e, a convite do Governo de Portugal, participou das comemorações do VI Centenário da Batalha de Aljubarrota no dia 14 de agosto de 1985 em Lisboa.

Com dois discos próprios gravados, além de grupo apoio em outros dois, tendo como exemplo o disco *Choro Frevado* de Jacaré, a Orquestra difunde uma música que inclui elementos de músicas populares nordestinas em forma de música de câmara, com composições de prestigiados nomes, como Guerra Peixe, Nelson Ferreira, Maestro Duda, além de composições de seus próprios integrantes, como João Lyra, Ivanildo Maciel, Henrique Annes e Marco Cesar. O repertório da Dedilhadas também fez incursões para além da música popular nordestina, interpretando obras de outros compositores brasileiros, como Radamés Gnathali e Laurindo Almeida, assim como do compositor barroco Antônio Vivaldi. Em entrevista com o violonista Maurício Carrilho, ele descreve como foi o processo de realização do disco da OCD:

Uma vez, Hermínio me chamou na Funarte e falou: ‘Olha o Capiba vai fazer oitenta anos e eu queria produzir um disco em homenagem a ele e pensei em chamar o Quinteto Violado, o pessoal lá de Pernambuco pra fazer’. Coincidentemente eu estava com a Nara Leão fazendo um show no Recife e tinha conhecido a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco que eu fiquei assim chapado com o que eu tinha ouvido e sugeri ao Hermínio que conhecesse. Então Hermínio falou: ‘então eu vou pedir passagem pra ir lá, porque eu tenho que fechar esse projeto agora, você topa ir lá comigo?’ Foi aí que tudo começou, fomos pra Pernambuco, e toda essa história do Jacaré entra, foi tudo na mesma viagem, foi tudo ao mesmo tempo. Fechamos com a OCD para gravar o disco em homenagem a Capiba, depois gravamos o disco solo da OCD e o de Jacaré, ambos no projeto Nelson Ferreira. (entr. Carrilho 2016).



Figura 14: Disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco gravado no ano de 1984, inserido no projeto Nelson Ferreira. Fonte: <http://www.acervoorigens.com/2011/09/orquestra-de-cordas-dedilhadas-de.html> (Acesso em: 12/07/2017).

Retornando ao aspecto da transmissão e aprendizagem do choro (tema abordado no Capítulo II), alguns fatores contribuíram para a escolha da OCD como grupo base do disco de Jacaré. Um primeiro fator foi o fato de, por se tratar de uma gravação (HI-FI), aspectos como leitura musical eram um pré-requisito necessário aos músicos, e naquela época em Recife, poucos músicos tinham essa habilidade uma vez que as performances em rodas de choro e bares da cidade não obrigavam a essas exigências. Outro fator preponderante, foi que o disco de Jacaré apresentou além de um repertório popular comum aos músicos de Recife como o frevo, o baião e o choro, uma concepção de arranjos que combinavam o ambiente da música popular com o da música de câmara. Desta forma, os músicos teriam que ser muito bons no universo popular, mas também possuir uma sensibilidade e domínio em outros contextos, como por exemplo o erudito. Pelo fato da Orquestra ser constituída de professores do Conservatório Pernambucano de Música, esses objetivos musicais foram facilmente alcançados.

Essa perspectiva é delineada pelo violonista e professor do CPM Ewerton Brandão, mais conhecido no meio musical como Bozó:

É de se convir que naquela época, você tinha muito pouco músico que lia cifra, melodia... eu acho que esse foi o principal motivo entendeu? Então devido a essa escassez, como era um trabalho elaborado, escrito, com arranjos modernos, o Maurício queria fazer tudo direitinho até porque naquela época estava muito em voga essa questão desse tratamento de arranjo pro choro. Foi uma época que a Camerata Carioca estava em evidência, e se você pegar o trabalho da Camerata, você vê que é um trabalho que tudo é muito arranjado é muito elaborada, era uma coisa mais camerística. Então, devido a essa influência camerística e também por

uma dificuldade de músicos de leitura, que foi escolhido a Dedilhadas porque até então era o único grupo de Pernambuco que poderia ir pra um estúdio com arranjos escritos para gravar. (entr. Bozó 2016).

Esse depoimento reforça um assunto discutido por Cazes (1998) no capítulo 27 – *Oficinas e Livros, O Choro vai à Escola* sobre a criação de cursos e oficinas voltados aos instrumentos do contexto choro. Desde a década de 1984 o autor destaca algumas iniciativas voltadas para a criação de metodologias ao aprendizado dos instrumentos de choro como o *Projeto Música 84*, criado por Liliam Zarembo no Rio de Janeiro que dentre suas atividades contou com uma Oficina de Choro; no ano de 1986 com a realização do primeiro *Seminário Brasileiro de Música Instrumental* em Ouro Preto, acolhendo pela primeira vez um curso nos instrumentos de choro (cavaquinho e bandolim) e *O Curso de Verão de Brasília* na década de 1997. Todas essas iniciativas foram uma forma de incluir o gênero choro nos contextos formais de ensino alargando sua área de atuação. O autor reconhece que a partir da criação de metodologias de aprendizado dos instrumentos do choro, houve um melhoramento técnico dos instrumentistas como também um reconhecimento do gênero como uma tendência musical respeitada.

Essa preocupação na escolarização do choro foi refletida na ação do professor e bandolinista da extinta Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco Marco César, que criou o primeiro curso de cavaquinho e bandolim do Brasil sediado no Conservatório Pernambucano de Música no ano de 1979. Capacitar músicos do contexto popular, mais especificamente do universo do choro, foi o principal objetivo do músico para que esses instrumentistas pudessem atuar no mercado musical de uma forma completa, ou seja, aperfeiçoando o nível técnico do instrumento, desenvolvendo capacidade de leitura e escrita da música e a desenvoltura musical a partir de apresentações em rodas de choro e outros contextos.

O sucesso do disco *Choro Frevado* no que diz respeito à realização, foi fruto de todos esses aspectos que contribuíram para a fluidez de uma performance sem dificuldades dos músicos de apoio. Apesar de não ler nem escrever música, Jacaré - por ser um exímio solista -, maturou seu repertório em ensaios, não comprometendo desta forma o processo de gravação do seu disco. Entretanto, o disco de Jacaré tem sido uma fonte de aprendizado entre os chorões do Brasil. Uma vez que as partituras não estão disponíveis facilmente, a reprodução do repertório é possibilitada por meio da reprodução do disco e da imitação. O estudo de Pessoa e Freire (2013) reconhece que a música popular urbana e a indústria fonográfica do Brasil tenham tido uma relação bastante intensa por terem surgido juntas permanecendo associadas desde então. Ao contrário da música de concerto que tem na partitura sua principal fonte de pesquisa, a música

popular tem como um dos mais importantes focos de aprendizagem as gravações. Essa perspectiva é delineada por Pessoa e Freire:

A gravação torna-se para o músico popular, em grande parte dos casos, mais importante do que a partitura, quando esta existe. Os detalhes de interpretação, floreios rítmicos e melódicos, *rubatos*, timbres e sonoridades só podem ser percebidos por meio da audição, seja ao vivo, seja por meio de gravações. Mesmo com o atual auxílio tecnológico, que permite escrever na partitura todos os detalhes preciosos da interpretação popular, o foco do aprendizado e da caracterização do estilo está no processo pelo qual se apreende o vocabulário e o “jeitinho malandro” de tocar, para, depois, criar, espontaneamente, a própria interpretação. (Pessoa e Freire 2013, 42).

Um fato importante merece destaque em relação aos dois discos gravados por Jacaré: ambos foram produções do grupo Rozemblitz, grupo responsável pela fundação daquela que seria a maior representante da cultura nordestina pela valorização do artista local, a fábrica de discos Rozemblitz.

#### **4.4 Mocambo: um olhar sobre a história da Música em 78rpm e demais discos de vinil em Pernambuco**

Situada inicialmente na Estrada dos Remédios no Bairro de Afogados, o selo Mocambo<sup>59</sup>, nome pelo qual a fábrica Rozemblitz ficou conhecida no nordeste, foi escolhido num concurso com clientes da loja “Bom Gosto” da família judia Rozemblitz. Fundada no dia 18 de dezembro de 1954, essa fábrica apresentava-se equipada com modernos equipamentos anunciando uma produção de 400 mil discos de 78rpm e Long Plays com a etiqueta Mocambo. Família de comerciantes, ajudou a carreira musical de muitos artistas locais dentre eles: Capiba, Claudionor Germano e Nelson Ferreira este último diretor artístico da Rádio Clube de Pernambuco ao qual foi dado o comando das gravações da Mocambo com uma meta ambiciosa: gravar os artistas da terra com os músicos da emissora (Fonte: bolachadecera.blogspot.pt).

---

<sup>59</sup> Tipo de habitação carente construída sobre terrenos baldios. Em Pernambuco, a palavra mocambo foi muito usada numa campanha para erradicar os barracos localizados em sua maior parte nas margens do rio. (Fonte: bolachadecera.blogspot.pt/. Acesso em: 17/07/2017).





Figura 15: Fábrica de discos Rozemblitz na década de 1970. Fonte: <http://www.pesquisamundi.org/2014/07/acervo-historico-da-primeira-gravadora.html> (Acesso em 17/07/2017).

O primeiro disco lançado pelo selo Mocambo surge um ano antes da inauguração da fábrica, e traz no lado A o frevo *Come e Dorme* de Nelson Ferreira e no lado B o frevo canção, *Boneca*, ambas com interpretação do cantor Claudionor Germano tendo sido gravados nos estúdios da Rádio Clube de Pernambuco. Vale salientar que a carreira do músico Claudionor Germano a partir desse disco alcançou projeções em todos os sentidos e seu vínculo com a Rozemblitz durou até o seu fechamento, no ano de 1983. Além de valorizar a cultura local nordestina, a Rozemblitz tinha um poder de divulgação impressionante. Como estratégia de divulgação, o grupo contratou Fernando Castelão – apresentador de programa radiofônico conceituado confiando-lhe um programa chamado “*Parada de Ritmos*”, programa que ia ao ar todo sábado as 14:30 na Rádio Clube de Pernambuco. (Filho e Sousa 2007, 5).

Divulgação feita, era garantia o sucesso de vendas na segunda-feira seguinte em sua loja. O primeiro disco de Jacaré, como já dito anteriormente foi um 78rpm gravado por intermédio do radialista Aldemar Paiva que também teve uma composição sua gravada num compacto simples pelo selo Mocambo, com a música *Rei Pelé* do lado A, e outra de Nelson Ferreira, *Brasil campeão do mundo* do lado B. A Rozemblitz foi contemplada no ano de 1998 com um documentário sobre a trajetória e importância da gravadora para a divulgação e consolidação dos artistas locais e da música pernambucana. *Rosa de Sangue*, intitula o documentário produzido por Melina Hickson e se encontra disponível no site da produtora Fina Produção.



Figura 16: Primeiro disco prensado pela Mocambo. Fonte: <http://bolachadecera.blogspot.pt/2013/01/fabrica-de-discos-rozemblitz-60-anos-do.html> (Acesso em: 19/07/2017).

A importância do selo Mocambo para a indústria fonográfica do Brasil foi tão relevante que quando a seleção brasileira de futebol ganhou a Copa do Mundo da FIFA, realizada na Suécia em 1958, cada jogador ganhou de presente esse disco específico que enaltecia o futebol e um de seus maiores jogadores: Edson Arantes do Nascimento – alcunha Pelé (Filho e Sousa, 2007 6). Em relação ao disco *Choro Frevado*, apesar de ter sido gravado pelo Selo FUNARTE, a gravação foi feita no estúdio de gravação SOMAX – estúdio pertencente ao mesmo grupo Rozemblitz que se viu obrigado a mudar de endereço após uma terrível enchente no ano de 1977 do Rio Capibaribe, rio que banha a cidade de Recife, destruindo por completo a fábrica Rozemblitz. Segundo depoimento do violonista e professor do CPM Bozó:

A Mocambo era da família Rozemblitz e posteriormente, depois da cheia que afetou a gravadora, a família ficou numa situação muito difícil pois a fábrica foi praticamente destruída pela chuva e tiveram que vender o prédio que era muito grande. Então, na mesma avenida que se situava a fábrica, que era na Estrada dos Remédios, a família se mudou para uma outra casa e construiu um estúdio que passou a se chamar de SOMAX. Esse novo estúdio era da mesma família, que logo posteriormente vai pra Rua Imperial... me parece que já vem em sociedade com João da Condil, até hoje. (entr. Bozó 2016).

Na ficha técnica do disco de Jacaré, *Choro Frevado*, a produção executiva estava a cargo da Divisão de Música Popular /INM/Funarte, porém, o estúdio de gravação e mixagem utilizado foi do grupo Rozemblitz, que atendia pelo nome de Somax. Sobre isso o violonista Bozó explica:

Este disco foi gravado na Estrada dos Remédios, antes de ir para a Rua Imperial, antes da sociedade com João da Condil. Jacaré grava na Somax, mas não sai nada em relação ao selo Somax... isso aí foi uma coisa que aquele órgão lá, a Funarte lá do Rio pagou lá no estúdio, as horas de estúdio, mas é uma produção única e exclusiva da Funarte lá do Rio. (entr. Bozó 2016).

Apesar do grupo Rozemblitz ter sido muito importante para a cultura local do Nordeste,



divulgando artistas como Capiba, Nelson Ferreira, Claudionor Germano, Agnaldo Rayol, Orquestra Tabajara (Paraíba), alargando essa divulgação para o contexto estrangeiro com a cubana Célia Cruz, e a francesa Françoise Hardy, no qual abarcava gêneros musicais distintos como o frevo, o forró, a MPB, o Samba, entre outros, o cavaquinista Silva Torres limitou-se apenas a uma produção com a Mocambo, ficando o *Choro Frevado* a cargo da Funarte. A seguir irei descrever como se deu o processo de elaboração do disco de Silva Torres.

#### 4.5 Orquestrando Jacaré: processo de gravação do *Choro Frevado*

Nesse encontro que a gente teve no dia seguinte ao dia que eu o conheci (Bar do Bispo), na casa de Henrique Annes, lugar que fiquei hospedado nesse período em Recife, a gente gravou uma fita Cassete (K7). Eu pedi pra Jacaré tocar as músicas dele, e eu acompanhei algumas, outras ele tocou sozinho e alguns desses choros ele falava: Ah... esse choro tem uma introdução, ou: esse choro tem um final... algumas músicas que ele me mostrou já tinham quase tudo e na verdade eu procurei aproveitar todas... todas as introduções que ele apresentou e os finais eu usei na gravação, porque eu achava legal, porque era a concepção dele. (entr. Carrilho 2016).

Como Jacaré não sabia nem ler nem escrever partitura e por suas músicas não se encontrarem na época transcritas, foi necessário registrar por meio de um gravador as músicas do cavaquinista, para que a partir de um material concreto e organizado, pudesse se iniciar o processo de concepção e elaboração do disco “*Choro Frevado*”. Segundo depoimento do violonista Bozó em relação a esse processo:

Me lembro que acompanhei muito de perto esse processo de gravação de Jacaré. Nós fomos para a casa onde Maurício estava hospedado, na casa de uma amiga nossa chamada Ana Maria que morava na praça Flaming. E nós íamos para a casa de Ana, Eu, Maurício, Henrique, e eu me lembro muito bem nessa época que não tinha esse negócio de computador pra fazer arranjo e copiar partitura... era tudo no lápis, no papel e no lápis. E eu me lembro a gente sentado no chão da casa, o Maurício Carrilho cheio de papel espalhado lá, escrevendo aqueles arranjos e isso não foi registrado. Se nós tivéssemos acesso naquela época... você pra ter uma filmadora naquela época era muito caro, então nada disso foi registrado mas eu acompanhei todo o processo. (entr. Bozó 2016).

Se pensarmos no contexto popular, na música de transmissão exclusivamente oral, que era o universo onde Jacaré circulava, a performance de sua obra nesse processo de gravação se deu num primeiro momento a partir do próprio intérprete (Jacaré) que as tocava para que outro músico as pudesse registrar em partitura. A partir disso, Maurício Carrilho diretor musical do disco *Choro Frevado* e o principal arranjador do disco, elaborou arranjos que assumiram perspectivas diferentes, apresentando uma proposta mais moderna para o choro. Esse pensamento é delineado por Carrilho:

Então a ideia foi essa; primeiro fazer a coisa mais fiel possível a Jacaré; colocar pra tocar com ele os melhores músicos de Recife, como ele já tinha tido na Rádio Clube. Então a gente reuniu a turma que era a melhor; o Henrique Annes, Marco César, João Lyra, Mário Moraes Rêgo, Rossini Ferreira, Ivanildo Maciel, Bozó... pra dividir aquelas melodias. Convidei a OCD para participar de algumas faixas... teve uma música que eu fiz mais livre, com Bibi no violão começando sozinho, pra registrar aquela realidade do regional onde o violão chama com a baixaria. Teve outra música que o arranjo que eu fiz foi baseado no estilo do maestro Lindolf Gaia, que fez arranjos do primeiro disco de Paulinho da Viola. Procurei manter no grosso do trabalho, manter na maior parte das músicas, aquela ambiência original e algumas, a gente trazer a música do Jacaré para outras cores como foi o caso das músicas que a OCD participou, com uma proposta mais orquestral. Eu quis mostrar nos arranjos o Jacaré como ele era, como eu tinha visto, dentro do ambiente do choro e essas ramificações do trabalho dele que extrapolavam o ambiente do choro regional indo pra valsa hispânica, frevos, baiões, que tinham uma melodia e harmonia que sugere uma coisa mais elaborada e contemporânea para a época. (entr. Carrilho 2016).



Figura 17: Maurício Carrilho, Jacaré e Márcio Hulk nos estúdios da Acari Records no Rio de Janeiro gravando as músicas do cavaquinista. Fonte: Documentário Brasil Choro. <https://www.youtube.com/watch?v=EViAXzMOJl8> (Acesso em: 21/07/2017).

Segundo Aragão (2001), num estudo que fez sobre o significado do conceito de “arranjo” no contexto da música erudita e popular, existem diferentes acepções que o termo apresentou ao longo da história, tendo assumido diferentes papéis nesses dois contextos. Aragão propõe um melhor entendimento do termo, estabelecendo de maneira coerente sua utilização em função do contexto em que é utilizado. Outro ponto interessante do estudo está ligado à percepção do que é o “original” nesses contextos, associando a partitura ao contexto erudito - por ser o mais relevante referencial de comunicação nesse ambiente -, e no caso do popular uma indefinição do que seria a sua forma de representação, podendo ser a própria partitura ou uma música gravada ou até mesmo a execução de um intérprete. Segundo Aragão:

A não exigência de uma definição acerca da constituição do original, associada à música popular, nos leva a pensar que o original popular seria um conceito *virtual*. Segundo o Dicionário Aurélio, “virtual” é aquilo que “existe como faculdade, porém sem efeito atual”, ou “suscetível de realizar-se, potencial”. Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um *arranjo*, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina *a priori* (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução. Generalizando essa linha de pensamento, teríamos que qualquer execução de uma obra popular não

dispensaria a existência de um arranjo, ao menos em um plano teórico, o que parece outorgar ao arranjo a condição de processo inerente à dinâmica de produção dessa música. Isso é especialmente válido no caso da música popular, foco das atenções neste estudo; no caso das tradições orais, teríamos de analisar caso a caso. (Aragão 2001, 18).

Durante minha pesquisa do mestrado, tive acesso a um arquivo sonoro de Jacaré, gravado num formato de Regional. Esse arquivo me foi cedido pelo cavaquinista do Rio de Janeiro Pedro Cantalice<sup>60</sup> a partir de uma conversa pelo *Facebook* sobre meu universo de estudo. Nesta conversa, Pedro me falou que tinha gravações de Jacaré e que poderia me ceder se eu tivesse interesse. Foi a partir disso, que adquiri oito gravações do cavaquinista, assim como a lista completa do arquivo (Cf Anexo 7), que faziam parte do rolo magnético de número 032 do arquivo sonoro do bandolinista Jacob do Bandolim do ano de 1959. Desse coletivo sonoro, se encontram três músicas inéditas nunca gravadas em disco (Cf. Anexo 3, 4 e 5). Essas gravações faziam parte daquelas dinâmicas muito comuns no choro entre os antigos chorões de trocas de fitas cassete (K7) pelos correios. Jacob do Bandolim e Rossini Ferreira por exemplo, eram correspondentes musicais no qual compartilhavam suas novas composições, algumas delas feitas em forma de homenagens. Para a minha surpresa, essas composições de Jacaré foram endereçadas a Jacob onde o cavaquinista fala de sua admiração ao bandolinista.

Uma curiosidade em relação a esse material, foi o fato de duas composições estarem inseridas no disco “*Choro Frevado*”, porém, com títulos diferentes. *Saudosinho*, referente ao novo material obtido de Jacaré, é apresentada num formato regional, e está no disco *Choro Frevado* (1985) tal como *Saudade de Limoeiro*; e o *Chorinho no Parreá* contido na gravação do regional (1959), está intitulado como *Chorinho Caiçara* no disco “*Choro Frevado*” (1985). Em relação ao arranjo, essas duas composições apresentam-se com algumas variações nos aspectos rítmicos e de instrumentação. Percebe-se que na gravação do disco “*Choro Frevado*”, os arranjos do violonista Maurício Carrilho traduziram sua intenção de trazer para as músicas de Jacaré uma concepção mais elaborada, que contemplasse uma formação instrumental diferente.

Esse protagonismo é percebido através de uma formação instrumental que ultrapassa a esfera do regional (quando se utiliza da OCD), onde tem a possibilidade de uma melhor distribuição contrapontística entre um leque de instrumentos, e de permitir que a melodia seja alternada por vários solistas. Sem querer de maneira alguma desvalorizar a importância do compositor Silva Torres e sua forma de interpretação, pretendo aqui utilizar esse fato para reforçar a perspectiva de

---

<sup>60</sup> Cavaquinista, pesquisador e estudante do curso de bacharelado em cavaquinho da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ. Foi coprodutor do CD *Siqueira Entre Nós* (2013) e trabalha com edição de partituras para a Academia Brasileira de Música. Fonte: Pedro Cantalice.

Aragão em relação à inerência do arranjo nas dinâmicas da música popular. Nesse sentido, vale salientar que na primeira versão das músicas de Jacaré, a etapa arranjo está presente de alguma forma não necessariamente escrita, mas preestabelecida entre os integrantes ou até mesmo pelo próprio compositor e intérprete. Essa perspectiva é delineada pelo autor:

Partindo do princípio de que na música popular não existe uma predefinição rígida acerca dos elementos que constituirão um original, e levando em conta que parte desses elementos estará sob a gerência de um arranjador, é natural supor que o arranjo esteja presente *sempre* entre os processos de composição e execução, ainda que possa se dar de maneiras muito diferentes. (Aragão 2001, 18).

De uma forma geral, a etapa arranjo está a cargo do arranjador, do compositor-arranjador ou do próprio intérprete, podendo haver variações. Um exemplo dessas variações pode ser demonstrado quando a etapa de arranjo e execução se transforma em uma só, sendo o próprio intérprete o arranjador momentâneo que estrutura seu material original de uma forma completamente improvisada. (Aragão 2001, 11). Esse fato era muito comum nas performances de Jacaré, a etapa arranjo era feita muitas vezes no momento de sua execução, criando variações rítmicas e melódicas, improvisos e até novas introduções e finais no ato da sua apresentação. Essa perspectiva é delineada pelo músico e violonista Evane de Moraes Sarmiento, mais conhecido no meio musical como Nuca, que tocou ao lado de Jacaré no Bar do Bispo e no Chale: “Jacaré era muito intuitivo e muito criativo, ele nunca tocava a mesma música do mesmo jeito, cada vez que ele tocava era uma resposta diferente, uma introdução com um solo no meio. Ele improvisava muito, era muito intuitivo”. (entr. Nuca 2016).

Outro modelo, segundo o autor, que caracterizaria a etapa de arranjo seria o grau de interferência do arranjador no original da obra. Se por um lado temos arranjos que de uma certa forma mantém as características do original, por outro teríamos, em relação ao original, elementos completamente novos, com recriações. Entender esses dois parâmetros permite compreender como esses modelos determinam a forma como o termo “arranjo” é usado no meio musical e também estabelece critérios de avaliação de arranjos. No que se refere ao disco *Choro Frevado* de Jacaré, há um equilíbrio desses dois parâmetros. O próprio arranjador Maurício Carrilho nos deixa claro em depoimento acima que teve como intenção manter as músicas mais fiéis possíveis em relação a composição e performance do músico, mas que também procurou explorar outras sonoridades - neste caso especificamente com a utilização de uma orquestra de cordas dedilhadas mudando a formação básica do regional de choro. Além do aspecto da instrumentação, essas mudanças abarcaram concepções que eram então entendidas como modernas quando contrapostas aos padrões tradicionais de harmonização do formato regional. Essas idas e vindas

de Maurício Carrilho entre concepções tradicionais e modernas, refletem como o choro enquanto prática musical sofreu mudanças de formato ao longo da história.

Segundo Lara Filho, Silva e Freire (2011), essas mudanças têm sido reconhecidas por exemplo nos diferentes contextos da prática do choro. Em seu estudo, fazem uma análise entre o contexto da roda - já falado anteriormente - e o contexto de apresentação a partir da perspectiva de outros autores. Associado à teatros e casas de espetáculos esse contexto é marcado pela formalidade com repertório preestabelecido e fazendo necessário a componente ensaio antes das apresentações. O público aqui assume um papel de espectador alargando consideravelmente sua participação. A polaridade entre esses dois contextos assume opiniões distintas entre aqueles que de uma forma direta ou indireta estão envolvidos com o gênero musical choro como os músicos, público, produtores, donos de estabelecimentos comerciais, apreciadores entre outros. De um lado, aqueles que valorizam o contexto de apresentação onde reconhecem na profissionalização e formalização uma forma de que o gênero está sendo reconhecido, por outro lado, aqueles que defendem o contexto das rodas como espaço para o choro por eles definidos como autêntico onde personalidade e informalidade se fazem presentes. Reforçando esse discurso, alegam a tradição associando a origem do choro a esse contexto.

Esse processo de mudança sofrido pelo choro é muito bem discutido no livro do cavaquinista e compositor Henrique Cazes - *Choro: do quintal ao municipal*. Aqui o autor faz referência a um antagonismo dos dois ambientes, o das “rodas” com os de apresentação (Municipal), o título da uma ideia de trajetória sofrida pelo choro, partindo de um ambiente informal e amador para um formal e profissional no qual obtém reconhecimento. Porém, o prefácio do livro escrito por Hermano Vianna traz algumas considerações no qual chama a atenção para que esse movimento seja de ida e vinda ou seja: do quintal ao municipal sim, mas também de volta ao quintal e assim sempre. Segundo ele, a ideia de desenvolvimento se confunde muitas vezes com alta e baixa cultura ou como erudito e popular.

É importante reconhecer que ao longo de seu percurso, o choro se desenvolveu em vários aspectos o que contribuiu para o seu enriquecimento. Entretanto, é importante reconhecer que aspectos atribuídos a sua origem como o das rodas de choro, a não profissionalização dos músicos, a falta de um conhecimento teórico não deve jamais ser parâmetro para uma classificação que venha validar determinada prática, repertório, concepção musical no choro. Se faz necessário reconhecer esses dois mundos usufruindo de suas discrepâncias.

O disco *Choro Frevado* do cavaquinista Jacaré, encontrou na figura de Maurício Carrilho, um diretor artístico que possibilitou uma versatilidade na apresentação da obra do músico através de seus arranjos, possibilitando essas idas e vindas. O quintal, ou seja, as músicas com concepções musicais mais tradicionais, ou seja, com uma instrumentação num formato regional foi uma prioridade do arranjador e diretor artístico Maurício Carrilho. O violonista, reconhece a importância desse contexto para traduzir o ambiente que o cavaquinista normalmente circulava, porém imprimiu novas formações instrumentais - aqui no caso com a utilização da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco - e concepções harmônicas mais modernas. Portanto, o processo de elaboração e concepção dos arranjos do disco *Choro Frevado* pelo músico e violonista Maurício Carrilho e o amparo musical de músicos de excelência através da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco que respondiam as exigências da gravação de um disco para a época, foram importantes fontes de apoio para a concretização do disco de Jacaré. Estendo esses dois pontos de auxílio para um terceiro, que se constituirá do incentivo financeiro para a concretização do disco: a Funarte.

#### **4.6 Funarte: o grande incentivo em forma de políticas públicas**

Criada em 16 de março de 1976, a Fundação Nacional de Artes foi o órgão responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes, à música, à dança e ao teatro no âmbito do governo federal, que tinha como principal objetivo a valorização, divulgação e produção artística em todo Brasil. Para a concretização destes objetivos, a Funarte realiza ações como a concessão de bolsas e prêmios, recuperação e divulgação de acervos, publicação de livros, incentivo e apoio a eventos culturais entre outros. Criada durante o governo Geisel<sup>61</sup>, sua atuação ao longo dos anos foi marcada por oscilações devido ao reflexo do difícil diálogo do binômio Estado/cultura. Entretanto, a Funarte foi criada num momento em que o Brasil estava vivendo uma ditadura militar e a existência de um órgão federal que criava iniciativas e apoiava a cultura apontam para a complexidade dessa relação. Entre outros temas, as iniciativas no setor cultural por parte dos governos ditatoriais no Brasil são discutidas no capítulo “Um projeto carinhoso” em: *Projeto Pixinguinha, 30 anos de estrada* (De Azevedo 2009). A autora faz uma contextualização histórica sobre o período ditatorial vivido no Brasil compreendidos entre os anos de 1968 a 1974,

---

<sup>61</sup> Penúltimo presidente do Brasil do regime militar de 1964, Ernesto Geisel governou o Brasil no período de 15 de março de 1974 a 15 de março de 1979 iniciando um lento processo de transição rumo a democracia. O projeto de redemocratização proposto pelo atual governo previa a implantação de medidas políticas liberalizantes controladas pelo executivo federal. Uma dessas medidas políticas incluía a suspensão parcial da censura prévia dos meios de comunicação. No entanto, o projeto de redemocratização do governo Geisel não refletia na crença de uma volta a democracia por parte do presidente e dos militares tendo como maior objetivo a retirada das forças armadas do poder. (Fonte: <https://educacao.uol.com.br/>. Acesso em: 02/08/2017).

analisando as relações do governo com a sociedade, além de descrever as reais intenções por parte do governo em investir no setor cultural. Do ponto de vista político, essas iniciativas tinham como pano de fundo ocultar ou minimizar a curto prazo os efeitos da censura e repressão na opinião pública (De Almeida 2009, 37). Somando-se a isto, o interesse por parte do governo em tentar uma reaproximação estratégica com a classe artística - segmento da sociedade formadora de opinião (De Almeida 2009, 35). Sobre essa complexa relação ditadura/cultura Carrilho comenta:

É curioso isso, a gente que lutou tanto pela redemocratização do Brasil... era uma época difícil de muita luta... mas tem uma coisa que a gente precisa reconhecer; alguns militares do movimento, é claro que tinham assassinos, torturadores, facínoras os bandidos e eu acho que bandido tem fardado, sem farda, tem de todo jeito, mas tinham uns caras no meio que eram assim patriotas, que tinham um orgulho muito grande do Brasil e algumas dessas pessoas estavam envolvidas com o apoio a Funarte. Então no fundo, eles queriam que a Funarte mostrasse realmente o que a gente tinha no Brasil de mais importante e eu me lembro que a filha do Geisel, que era presidente da república, trabalhava na Funarte. Ela era apaixonada pela música, pelo lance, pelas coisas legais de música e de cultura, então eu acho que por incrível que pareça o ministério que na época era o Ministério da educação e cultura que eram juntos, nessa época fez muito mais pela cultura brasileira, não só pela música como também por outras áreas de cultura também, do que os regimes, do que os governos democráticos que a gente teve depois. (entr. Carrilho 2016).

Em seu estudo, Vasconcelos e Santos (2009) fazem uma análise da programação da Sala Funarte – nome dado a Sala Sidney Miller e que foi palco de shows que marcaram a música popular no Rio de Janeiro -, entre os anos de 1978 a 2005 enquanto política pública de cultura, unidas ao contexto da administração pública federal e a implantação de diretrizes culturais em seus projetos. Inaugurada no dia 6 de abril de 1978, a Sala Funarte tinha como proposta buscar um perfil diferenciado das salas comerciais do Rio de Janeiro a partir de iniciativas que visavam beneficiar artistas que não tinham contato com o público, nem a oportunidade de apresentar seus trabalhos. (Vasconcelos e Santos 2009, 205). Além disso, as programações eram de caráter diversificado, sendo oferecidas a preços baixos contribuindo para o acesso de determinadas faixas de público nos espetáculos. Segundo as autoras sobre a Sala Funarte:

Em seu primeiro ano de existência, a Sala contemplou em sua programação o lançamento do Projeto Pixinguinha, até hoje um programa de grande repercussão e abrangência; deu espaço para a música erudita, o teatro, a dança, o folclore e, ainda, para as artes visuais, com um projeto de apresentação de artistas plásticos que, se diferenciando daquele das galerias e conferências, mostrava o artista no palco, interagindo com seu trabalho. Era uma real conexão entre artista, obra e público (Vasconcelos e Santos 2009, 205).

Em seu primeiro ano de existência, os principais projetos da Sala Funarte foram o Projeto Vitrine<sup>62</sup> e o Seis e Meia<sup>63</sup>, porém a Sala Funarte contemplou também o cinema, exibindo filmes

---

<sup>62</sup> Projeto que tinha como principal objetivo a promoção de novos artistas na Sala Funarte fornecendo uma estrutura técnica de som e instrumentos como piano e bateria além da impressão de cartazes e edição de um compacto duplo

super-8, de curta e longa metragem nacionais e estrangeiros reforçando na época a lei de obrigatoriedade de exibição dos curtas e super-8 que até então limitavam-se a sessões universitárias e festivais. Entre os anos de 1978 e 1979, a Funarte lançou ainda projetos importantes tais como: o show *Amigos 13 anos Depois*, série de quatro concertos com o violonista brasileiro Turíbio Santos e o violonista uruguaio Oscar Cárceres; *Tributo à Jacob do Bandolim*, show em homenagem aos dez anos de sua morte com a participação de Radamés Gnattali, Joel do Bandolim e a Camerata Carioca.

Somando-se a isso, em 1989 a realização de mais dois projetos instrumentais: Noturno, que privilegiava obras e artistas brasileiros que não tinham oportunidade de estarem inseridos em circuitos comerciais dentre eles: Emílio Santiago, Sivuca e Nelson Cavaquinho, e o Instrumental, que trabalhava com produções pouco ou nada beneficiadas pelo circuito convencional comercial, especificamente as de música instrumental. Dentre os artistas do projeto Instrumental destacam-se: Sivuca, Wagner Tiso, Danilo Caymmi e Época de Ouro. Nestes dois primeiros anos de existência da Sala Funarte ficou claro que a Instituição procurou cumprir com seu papel de executora de uma política pública que oferecia além de um programa de qualidade marcado pela diversidade, um programa ao alcance de todos. (Vasconcelos e Santos 2009).

A trajetória das programações da Sala Funarte, ainda segundo as autoras, teria entre os anos de 1980 a 1984 sua fase intensa de programação e nos anos compreendidos de 1985 a 2005 o período marcado por instabilidade e vazio. O cavaquinista Jacaré juntamente com a Orquestra de Cordas Dedilhadas iria marcar presença em uma das mais importantes iniciativas da Funarte sediada na Sala Funarte Sidney Miller no ano de 1984: O projeto Pixinguinha.

#### **4.7 Projeto Pixinguinha: o reconhecimento e descobrimento de artistas do Brasil**

No ano de 1977, Hermínio Bello de Carvalho em nome da Sociedade Musical Brasileira (Sombras), propôs ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) um projeto que consistia em transformar o projeto local anterior - Seis e Meia - num projeto de veiculação nacional. O

---

com tiragem inicial de mil discos. A programação ainda contava com um artista consagrado. (Fonte: [www.funarte.gov.br/](http://www.funarte.gov.br/). Acesso em: 02/08/2017).

<sup>63</sup> Série de shows criada por Albino Pinheiro - diretor do Teatro João Caetano do Rio de Janeiro - que observando a multidão saindo do trabalho, passavam horas esperando na fila do ônibus. Propôs a partir desse fato um projeto que colocasse todo esse público, dentro de um teatro para escutar música brasileira. O projeto Seis e Meia teve como produtor artístico Hermínio Bello de Carvalho. Entre os convidados estavam: Clementina de Jesus, João Bosco, Nana Caymmi, Ivan Lins, Beth Carvalho, Nelson Cavaquinho entre outros. Fonte: Almeida (2009) *Projeto Pixinguinha 30 anos de música e de estrada*, RJ.



projeto tinha como principal objetivo ampliar o mercado de trabalho do músico brasileiro e formar novas plateias da música brasileira de qualidade. O nome escolhido para o projeto foi inspirado num personagem aclamado por várias gerações de músicos como um “deus” da música popular brasileira: Pixinguinha (De Almeida 2009).

Concentrando seus espetáculos no eixo Centro-Sul, o projeto realizou suas apresentações no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina - responsável pela abertura das turnês -, São Paulo, Porto Alegre, Brasília Curitiba e Belo Horizonte. O formato dos shows era baseado no projeto anterior Seis e Meia que contava com duas atrações artísticas no mínimo por espetáculo. A estrutura do projeto oferecia além dos cachês dos músicos, transporte, hospedagem e diárias. Apesar do projeto Pixinguinha ter tido êxito em seu propósito de expansão do mercado da música brasileira e formação de plateias, a classe artística tinha que se submeter a normas para exercer a profissão devido ao momento de ditadura vivido pelo país. A título de exemplo, no ano de 1977 os artistas brasileiros tiveram que se submeter a um registro na polícia federal que constava de uma avaliação rigorosa – segundo critérios impostos dos órgãos de repressão – para o exercício da profissão. Portanto, a cada espetáculo os artistas dependiam da aprovação da Secretaria de Cultura de Diversões públicas (SCDP) para se apresentarem.

De Almeida (2009) investiga o papel do Projeto Pixinguinha no universo das políticas públicas em dois momentos históricos: o ano de sua criação – 1977 – e o ano de 2000, mais especificamente o ano de 2004 a 2007. A autora reconhece que apesar das dificuldades sofridas, o Projeto Pixinguinha no período de 1970 a 1980 obteve êxito por parte do público em geral. No Seminário *Projeto Pixinguinha: o legado*, uma realização da Funarte nos dias 24 e 25 de novembro de 2016 sediada na Sala Sidney Miller, que contou com nomes de destaque da pesquisa, produção e crítica musical, os participantes avaliaram a contribuição da iniciativa e discutiram formas de adaptar esse êxito em projetos atuais. Dentre os participantes estavam o músico, violonista e pesquisador de MPB Maurício Carrilho, a compositora e cavaquinista Luciana Rabello, o musicólogo e jornalista Zuza Homem de Melo, o produtor artístico Paulo César Pinheiro, o crítico musical Tárík de Souza dentre outros. Hermínio Bello de Carvalho – idealizador do projeto – explana na seção de abertura:

Quase quarenta anos se passaram desde quando o Projeto Pixinguinha começou a levar o melhor da música popular para milhares de pessoas que, muitas vezes, nunca haviam ido a uma casa de espetáculos [...] É preciso fazer um projeto de formação de novas e jovens plateias, que também ajude a oxigenar o mercado de trabalho “Conseguimos que o projeto fosse para a estrada... Uma coisa fundamental nele era a circularidade” – artistas do eixo Rio-São Paulo viajavam para outras regiões, e vice-versa (FUNARTE 2017).

De acordo com publicação no Portal das Artes – Funarte, no dia 28 de novembro de 2016, Hermínio teria ainda frisado a importância do projeto para a divulgação de artistas e grupos regionais citando como exemplo a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco que se apresentou no ano de 1980.

Como um desdobramento das chamadas “janelas regionais” do projeto Pixinguinha, foi realizado em 1984 na sala Sidney Miller, o Projeto Pixingão que durou até o ano de 1988. Esse projeto, tinha como objetivo levar os artistas locais, ou seja, os novos valores para o Rio de Janeiro mais especificamente na Sala Sidney Miller. Enquanto o projeto Pixinguinha circulava uma grande atração da MPB junto com novos valores pelo interior do país, o Pixingão os levava para o Rio de Janeiro. Jacaré se apresentou ao lado da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco nos dias compreendidos entre 20 a 24 de novembro às 18:30. Ainda segundo publicação no Portal das Artes – Funarte, no dia 28 de novembro de 2016, Hermínio Bello de Carvalho destacou o mérito de talentos locais como o cavaquinista Jacaré: “[...] Destacou ainda o mérito da revelação de talentos locais, como o cavaquinista Jacaré (já falecido), cujo show foi um exemplo do valor dos encontros que o projeto promovia entre artistas de estilos diferentes” (FUNARTE 2017).

O produtor e poeta Hermínio Bello de Carvalho, foi importante não só na vida de Jacaré, mas para outros artistas do cenário brasileiro da música. Por estar envolvido com iniciativas culturais, Hermínio se autodesignava de ‘agitador cultural’ indo em busca da valorização do artista e da música a partir de ações coletivas. Jacaré foi um desses alvos, o que o salvou de um desaparecimento do mapa da música brasileira. Esse pensamento é delineado por Maurício Carrilho:

Na verdade, o Hermínio fez isso com muita gente, não só com o Jacaré, a própria OCD também. Hermínio sempre fez isso, ele foi um cara que pegou Clementina de Jesus na rua cantando e botou pra gravar, então ele sempre foi um cara preocupado em registrar as coisas importantes que estavam acontecendo na cultura brasileira e ele teve uma importância muito grande na vida de praticamente todos os músicos da minha geração e eu de certa forma durante um tempo fiquei assim, como um aprendiz do Hermínio nisso. Então a gente teve a sorte mesmo num período terrível de ditadura, ter pessoas muito sensíveis, trabalhadoras e sérias trabalhando na cultura e isso salvou com certeza muita coisa importante que teria desaparecido para sempre, coisas que a gente nunca ouviria falar, de muita coisa importante se não fosse esse trabalho de documentação feito na época. O próprio Jacaré seria um deles! (entr. Carrilho 2016).

Na publicação do Portal das Artes de 2016, Maurício Carrilho destaca a importância do projeto Pixinguinha para os músicos de uma forma geral, mas principalmente para os que estavam

iniciando suas carreiras e para os talentos locais. O Portal das Artes (2016) destaca o depoimento feito pelo músico carioca Maurício Carrilho no Seminário *Projeto Pixinguinha: o legado*:

Maurício Carrilho, que participou, ao violão, de grupos como Camerata Carioca e Os Carioquinhos, entre outros, e co-fundador da Casa do Choro/Escola Portátil de Música (RJ), realçou o valor do Pixinguinha para quem começava a carreira. “Foi a primeira turnê com padrão profissional de muitos deles. Hoje o pessoal começa nos bares, com muito barulho... Nós tivemos a primeira experiência de uma viagem adequada, em bons hotéis e produção organizada. Algo assim valeria ainda para os dias atuais”. Maurício (de família de músicos e sobrinho de Altamiro Carrilho) avaliou que a força do projeto aumentou quando a organização percebeu o forte significado de integrar os artistas viajantes com atrações e revelações locais. E mais ainda, quando começaram caravanas de circulação com essas pessoas (passando pelo Pixingão, em que elas tocavam no Rio). “Se o Projeto Pixinguinha não tivesse sido interrompido, a história da música brasileira seria outra”, avaliou. (Portal das Artes 2016).

Com a apresentação no Pixingão, Jacaré teve a oportunidade de mostrar seu trabalho enquanto artista local para outras plateias que não se limitavam ao contexto pernambucano e a gravação de seu disco solo era questão de tempo. Jacaré gravou seu disco no ano de 1985 e a partir deste deixou de estar circunscrito ao âmbito regional e passou a ocupar um lugar no cenário do choro nacional transformando uma parcela da sua obra em documento de memória social de um tipo particular de choro que hoje designamos por *choro pernambucano*.

MIC SECRETARIA DA CULTURA

O Pixinguinha abre as janelas de seu projeto para mostrar os valores regionais que estão fazendo a nova música do Brasil

**PIXINGÃO 84**

18.30h / Cr\$ 2.000  
Sala Funarte Sidney Miller  
Araújo Porto Alegre 80 — Rio

**20 a 24 de novembro**  
ORQUESTRA DE CORDAS  
DEDILHADAS DE PERNAMBUCO  
JACARÉ  
Trio Romançal — PE  
Marco Polo — PE  
Geraldo Maia — PE

**27 de nov. a 1 de dez.**  
INEZITA BARROSO  
Grupo Araguaia — MT  
Genésio & Juraides — GO  
Lázaro — PI

**4 a 8 de dezembro**  
TETÊ ESPINDOLA  
Tom Tavares — BA  
Lucinha Bastos — PA  
Lula Mattos — DF  
Júlio César — MT

**11 a 15 de dezembro**  
LIA DE ITAMARACA  
Sérgio Túlio — PB  
Quinteto Agreste — CE  
Carlos Pita — BA

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE  
INM/Divisão de Música Popular  
Projeto Pixinguinha

Figura 18: Cartaz do Pixingão (1984) e sua programação. Fonte:

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-cartazes-da-sala-funarte/serie-pixingao/> (Acesso em: 03/08/2017).

#### 4.8 *Choro Frevado*: um lugar de memória

Dentre os materiais sonoros recolhidos no âmbito da minha pesquisa de mestrado que registram a produção artística de Jacaré, enumero: 1) o disco de 78rpm (1962) conseguido através do colecionador Miguel Angelo Nirez de Azevedo; 2) o disco *Choro Frevado* 1985 (arquivo pessoal), e 3) parte do arquivo sonoro Jacob do Bandolim de número 032 por intermédio do pesquisador Pedro Cantalice contendo seis músicas do cavaquinista, no qual três inéditas nunca gravadas em disco. Apesar de Jacaré ter construído uma vasta obra performativa, o que ficou registrado como testemunho do seu trabalho se limitou a esses poucos materiais. O disco *Choro Frevado* ganhou mais duas edições: uma em 1998 numa série batizada de ‘Acervo Funarte da música Brasileira’ resultado de uma parceria da Funarte com o Instituto Cultural Itaú que visava o relançamento em CD de discos pertencentes ao arquivo sonoro da Funarte; a outra em 2004, sendo lançada pela produção fonográfica LG Projetos e Produções Artísticas e com produção executiva da Prefeitura do Recife.

O disco *Choro Frevado*, além de ter alcançado o público através do processo de distribuição pela indústria fonográfica, encontra-se disponível na internet para download, dando continuidade ao trabalho de divulgação do mesmo. Já o disco de 78rpm só é achado através de colecionadores, o que o torna muito pouco acessível ao público em geral. Este disco teve um poder de divulgação reduzido e acabou ficando esquecido uma vez que a tecnologia que permitia ouvi-lo foi descontinuada por volta da década de 1950, quando o disco de vinil veio substituir os discos de goma-laca de 78rpm.

As composições e performances inéditas do cavaquinista pertencentes ao Acervo Jacob do Bandolim estão disponíveis na Casa do Choro para consulta gratuita, em dias e horários determinados. Só obtive essa informação a pouco tempo através de Pedro Cantalice em conversa informal pelo *Facebook*. Na minha pesquisa de campo no Rio de Janeiro em agosto de 2016, não tive acesso a esse material pelo mesmo se encontrar indisponível. Desta forma, esses arquivos não obtiveram ainda reflexos significativos para o grande público. Portanto, pelos motivos citados acima, o disco *Choro Frevado* assume uma relevância na consagração e perpetuação da obra do cavaquinista em relação aos outros arquivos sonoros, fato que faz com que esse disco especificamente adquira um significado de “único” disco do músico para o público. Esse depoimento é delineado pelo violonista Bozó:

Esse disco de Jacaré, ele tem uma coisa muito particular. Porque esse disco, ele é como se fosse o primeiro disco de Jacaré, porque o outro você sabe, nem se encontra. O outro ninguém conhece e tal é um disco raríssimo, nem eu mesmo nunca escutei esse disco. Pelo que eu conheci Jacaré e tudo mais, esse disco... ‘é triste eu dizer isso’, pra ele esse disco não tinha importância nenhuma, Jacaré era uma pessoa completamente desprendida de qualquer vaidade, de tudo. Mas aquele disco, talvez nem ele soubesse disso, tem uma importância muito grande não só para o choro, mas foi aquele disco que foi o responsável pela catalogação digamos assim, da obra dele, porque se não tivesse o ponta pé daquele disco, o Jacaré teria com certeza morrido no anonimato e sem nada registrado, porque foi a partir daquele disco que o Maurício Carrilho escreveu as músicas dele, fez os arranjos pra gravar. Então, através também desse registro até dessas partituras, é que foi possível que vocês viessem hoje a pegarem o disco e as partituras e, poderem tocar Jacaré e muita gente como eu vejo hoje no Rio de Janeiro gente tocando Jacaré, e isso graças a esse disco aí. Então esse disco tem uma importância muito grande na história do Jacaré. Esse disco... ele não é só o disco, ele virou o disco, o livro, o tudo do Jacaré, as pessoas conheceram e conhecem Jacaré através desse disco. (entr. Bozó 2016).

Ora, um dos conceitos norteadores do presente trabalho é o conceito de *Lieux de Mémoire* (1984-1992). Pierre Nora, historiador francês verificando o desaparecimento da memória nacional no período de pós-guerra, desenvolveu um projeto de reescrever a história cultural francesa a partir do estudo dos lugares de memória social, ou seja, fazê-lo através de alguns objetos materiais ou imateriais como os edifícios, símbolos nacionais, comemorações, autobiografias entre outros, nos quais se houvessem cristalizado algo da memória nacional francesa. Essa expressão é definida pelo autor como “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer” (Nora 1993, 20).

Essa expressão *Lieux de Mémoire*, adquire na perspectiva do autor a associação de uma ideia a um lugar, transformando-o em um símbolo. Esses lugares podiam tratar-se de um monumento, de um personagem, de uma estátua, pintura, museu, arquivos públicos, isto é, lugares em todos os sentidos do termo, de objeto material e concreto ao mais abstrato e simbólico. Tomo, portanto, de empréstimo esta proposta de Nora e tento aplicá-la ao disco de Jacaré pois é através dele que é possível lembrar o que já não existe, ou mesmo reproduzir. Podemos dizer então que o disco – um disco neste caso –, assume uma relevância como testemunho material da obra de Jacaré se transformando num “lugar de memória”. Segundo Nora:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (Nora 1993, 7).

O historiador Pierre Nora (1993), em seu trabalho *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*, faz uma análise das mudanças sofridas pelas sociedades modernas fruto do fenômeno de

massificação, democratização, mediatização e mundialização. Os grupos que eram responsáveis pela conservação e transmissão dos valores como o estado, a igreja, a escola e a família que ele designa por sociedades – memórias, estavam fadados ao fim, dando lugar a uma memória reconstituída pelas sociedades condenadas ao esquecimento de seu passado. Segundo Nora, esse fenômeno de mudança aprofundou a distância entre a memória e a história, sendo esta última responsável por obrigar cada grupo a redefinir sua identidade e fazer nascer de novo sua própria história. Desta forma, passamos de uma memória verdadeira, intocada, social, a uma memória sem passado que reconduz à herança, a uma memória que só é história, vestígio e trilha (Nora, 1993, 8). Nasce uma memória vivida como um dever e não mais espontânea, uma memória arquivista que tem como obsessão o acúmulo de arquivos; a sociedade passa a necessitar de referências palpáveis para assegurar algo de memória. Tudo isso causado pela sensação de desaparecimento rápido e permanente, unido ao receio de um significado real do presente e de um futuro incerto dando o máximo de dignidade virtual do memorável ao mais simples testemunho e vestígio possível. (Nora 1993, 14).

Já não lamentamos o bastante em nossos predecessores a destruição ou o desaparecimento daquilo que nos permitia saber, para não cair na mesma recriminação por parte de nossos predecessores? A lembrança é passado completo em sua reconstituição a mais minuciosa. É uma memória registradora, que delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela e desacelera os sinais onde ela se deposita. Colecionadores, eruditos e beneditinos consagravam-se antigamente à acumulação documentária, como marginais de uma sociedade que avançava sem eles e de uma história que era escrita sem eles. Pois a história – memória havia colocado esse tesouro no centro de seu trabalho erudito para difundir o resultado pelas mil etapas sociais de sua penetração. Hoje onde os historiadores se desprenderam do culto documental, toda a sociedade vive na religião conservadora e no produtivismo arquivístico. O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter a necessidade de nos lembrar (Nora 1993, 14-15).

Portanto, o disco *Choro Frevado* é o resultado da intenção de se manter vivo algo que não mais existe, e a partir do registro de suas músicas pelo disco, Jacaré é imortalizado em toda a sua dimensão, não só musical, mas pessoal e social. O incentivo de se gravar um disco patrocinado pela Funarte foi motivado por uma preocupação de que a memória do músico se perderia definitivamente, ou seja, ficaria no esquecimento. Se vivêssemos realmente a lembrança de Jacaré não consagraríamos ao disco *Choro Frevado* um lugar de memória. Se esta memória não estivesse ameaçada, não tínhamos a necessidade de construí-la. Todo esse aspecto reforça o pensamento de Nora no qual atribuímos à história a responsabilidade cada vez mais de transportar a memória por não vivermos mais as nossas lembranças, por sentirmos uma necessidade de identificação.

A atividade humana pode também adquirir esse estatuto, é neste sentido que o saber de experiência revelado e guardado pelos músicos que conheceram Jacaré também assume um

estatuto de lugar de memória. Jacaré ocupa um lugar de destaque porque existe ainda essa memória de experiência. Essas experiências têm um valor exclusivo de oralidade e, portanto, estão sujeitas às erosões do tempo. Esta perspectiva é delineada pelo violonista pernambucano Henrique Annes:

Eu conheci Jacaré em 1960, eu tinha 14 anos nessa época e tocava na Rádio Jornal do Comércio e Jacaré na Rádio Clube no Regional de Nelson Miranda. Esse pessoal todo que eu conheci todos já foram embora, já morreram, então eu sou a pessoa mais capaz de falar sobre esse assunto. Dos violonistas e instrumentistas daquela época, eu sou o único sobrevivente, porque todos já eram velhos, já tinham a minha idade de hoje. (entr. Annes 2016).

Em relação à memória de experiência tomo de empréstimo o conceito de memória coletiva proposto por Maurice Halbwachs (2006), que discute o conceito como algo que não se limita à esfera individual, ou seja, a memória é uma elaboração, uma criação social formada a partir das relações fortalecidas entre os indivíduos e grupos. Além disso, o autor discute a necessidade de uma comunidade afetiva entre esses grupos para que seja possível a reconstrução da lembrança. Segundo o autor:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais somente nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós. [...] para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. Assim, para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias. (Halbwachs 2006, 26-27).

Podemos dizer que neste caso, a memória de experiência, composta pelas pessoas que tocaram, conviveram e conheceram Jacaré, fazem parte de um grupo social que unidos direta ou indiretamente em suas experiências e pensamentos comuns, reconstroem um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo. Os músicos da OCD que fizeram parte de todo o processo de gravação e ensaios do disco *Choro Frevado* do cavaquinista Jacaré, faziam parte de um ambiente social comum que era o Conservatório Pernambucano de música no qual alguns deles eram e são professores e desta forma, conviviam juntos num mesmo ambiente físico e social. Nos depoimentos obtidos em minha pesquisa de campo e em conversas informais entre alguns dos integrantes da OCD, pude perceber que os testemunhos concordavam no essencial sobre Jacaré, apesar de alguns pontos de vista divergentes, já que existe uma impressão individual e que atua no processo de lembrança. Esse ponto de vista na perspectiva de Halbwachs é justamente a memória individual, ou seja, “cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva”. Além disso, o contato de Maurício Carrilho e Hermínio Bello de Carvalho com a OCD já havia

acontecido desde o ano de 1980, quando a mesma se apresentou no projeto Pixinguinha. Portanto, podemos dizer que esse grupo composto de músicos, professores e produtores do cenário local e nacional do choro pertencia a um mesmo contexto de convivialidade que os transformou em agentes de construção da memória do cavaquinho Silva Torres. Esse pensamento é delineado por Halbwachs:

Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aqueles e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (Halbwachs 2006, 34).

Portanto, de entre uma vasta extensão de atuação do músico, resta para a memória presente dois discos e a vivência das pessoas que com ele partilharam a performance. Ou seja, se quisermos documentar o modo como Jacaré contribuiu enquanto cavaquinista para o desenho do que hoje designamos por choro pernambucano, estes são os únicos testemunhos que nos podem ajudar a recordar e a reativar a memória. Um claramente cristalizado pela tecnologia da gravação – o disco – e outro claramente modificado pelo modo como se processa o ato de recordar que é sempre um ato de recriação e esquecimento: a experiência. Nesse sentido, o disco *Choro Frevado* adquire um lugar simbólico de enorme valor porque é considerado como único documento a partir do qual a performance de Jacaré se encontra explicitamente presente podendo, desta forma, imortalizá-lo. Maurício Carrilho, sobre a importância do disco *Choro Frevado* comenta:

Eu acho que esse disco do Jacaré abre um horizonte totalmente novo pro cavaquinho. A partir desse disco, outros discos foram gravados, ele foi um divisor de águas. O disco é muito rico, você pode viajar por vários lugares, a música dele permite isso. Jacaré abre uma outra porta, uma outra luz para o cavaquinho. (entr. Carrilho 2016).

Jaques Le Goff em seu trabalho *História e Memória* (1990), propõe uma análise do documento e do monumento enquanto materiais historiográficos que imortalizam a história. Para o autor,

O que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. [...] todo o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias (Le Goff 1990, 461-469).

Ora, se atentarmos ao facto de o disco de Jacaré – o seu único disco acessível – constituir um efetivo lugar de memória, percebemos também que ele foi, como sugere Le Goff em relação ao documento e ao monumento, fruto da escolha, de uma intenção, do esforço por parte de um grupo que abarcava na época um coletivo de forças. Essas diferentes forças estavam



concentradas entre os músicos do cenário do choro pernambucano, especificamente alguns músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas, grupo que gravou o Vol. 1 do Projeto Nelson Ferreira e foi o corpo base do disco *Choro Frevado* do cavaquinista Jacaré.

Expandindo a nossa análise para o cenário nacional do choro, percebemos que a ação do músico Maurício Carrilho constitui uma peça fundamental neste puzzle sem o qual o disco não teria sido concretizado. Estimulado pela Orquestra de Cordas Dedilhadas a conhecer Jacaré, o músico incentivou o cavaquinista a gravar o disco Long Play tendo ele próprio assumido a direção artística. Finalmente, importa integrar a FUNARTE através da figura de Hermínio Belo de Carvalho - diretor na época do departamento de música popular -, que se responsabilizou pela direção executiva do disco, e a Prefeitura da cidade do Recife através da Fundação de Cultura, que o patrocinou.

Portanto, o disco *Choro Frevado*, resulta da articulação de um conjunto de relações individuais e políticas que conduziram a uma espécie de validação pública do músico Jacaré. O seu objetivo era o de imprimir para as sociedades futuras a memória do cavaquinista Silva Torres legitimando modos de expressão pernambucana no choro assim fazendo congregar interesses regionais, interesses individuais e interesses nacionais. A sua importância resulta sobretudo do valor simbólico que detém para as instâncias que o reclamam como seu: aquelas interessadas na existência de um choro pernambucano, com valor artístico e singular capaz de contribuir para uma história local e assim integrar, pela diferença, a história do choro nacional. A figura 19 procura exemplificar essas relações de forças:

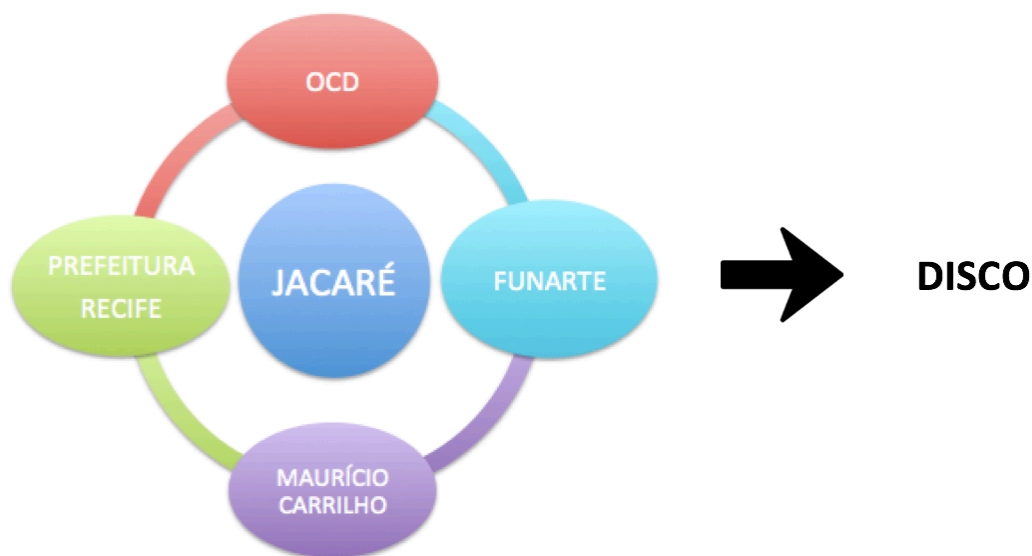


Figura 19: Relações de força.

O facto do disco constituir um testemunho da existência de Jacaré e da sua performance, confere-lhe um valor especial – por ser único – mas que reitera e confirma a própria experiência de quem conviveu e tocou com Jacaré. Apesar desta experiência ter um valor de memória supostamente mais rico do que o disco, este, porque incorpora a voz de Jacaré e porque permite ouvi-lo – embora parcialmente – adquire um efetivo valor superlativo sendo, portanto, um dispositivo poderoso para a reativação e confirmação da memória do músico. Nesse sentido, o disco *Choro Frevado* é ao mesmo tempo um documento – porque é objetificável -, um monumento – porque é único -, e um meio para a construção de um lugar de memória.



## CONCLUSÃO

O desenvolvimento da pesquisa permitiu-me compreender como o choro enquanto prática musical disseminada no Brasil e no mundo apresenta em alguns contextos – mais especificamente o do estado brasileiro de Pernambuco - particularidades que o caracterizam com um “sotaque” distinto. Essas particularidades são ressaltadas na obra do cavaquinista e compositor Antônio da Silva Torres – Jacaré – que integra um coletivo de músicos e compositores que ajudaram a compor o cenário musical do choro pernambucano.

Como demonstrado ao longo da dissertação, as historiografias sobre o choro centram-se numa abordagem histórica e descritiva, assim como em biografias dos principais personagens que ajudaram a consolidar e divulgar o gênero musical no país. Somando-se a isto, pude constatar que essas historiografias se circunscrevem de uma forma geral ao contexto carioca de choro. Ora, não há dúvida da relevância e contribuição do estado no cenário do choro brasileiro – fato por mim abordado no presente estudo – porém, procurei deslocar essa tendência e trilhar no contexto pernambucano uma forma diferente de análise sobre esse discurso musical.

No que se refere ao choro pernambucano, Jacaré assumiu o estatuto de um de seus principais representantes de modo a contribuir para sua consolidação e divulgação no contexto local e nacional do choro. Esse fato deve-se à gravação de seu LP *Choro Frevado* (1985), que além de reunir músicos de excelência do cenário do choro no estado – a exemplo dos integrantes da OCD - se transformou na memória viva do músico e também de toda uma paisagem sonora musical da época. Esse disco, apesar de não ter sido o primeiro disco do cavaquinista suporta um poder de representação único – pelo alto impacto na divulgação - e consequentemente assume o estatuto de “único” disco. É neste sentido que o binômio memória e identidade se constituiu no fio condutor do presente estudo de modo a assumir o principal mecanismo de entendimento e construção do personagem Jacaré e de um contexto particular de choro - no caso o do choro pernambucano.

A partir de uma revisão bibliográfica, ficou evidente a escassez de trabalhos relacionados ao universo Jacaré, e os poucos encontrados assumiram um papel de narrativas biográficas. A partir disso, procurei fazer uma abordagem do tema através da noção de trajetória, perspectiva esta que me permitiu perceber e entender a atuação do músico e sua relação com o contexto social e musical da época na cidade de Recife – capital do estado de Pernambuco. Dessa forma, o

protagonismo de informações ficou a cargo de uma memória de experiência dos indivíduos que através de um tempo vivido e compartilhando experiências com o cavaquinista Jacaré recordaram e construíram coletivamente diferentes discursos. Aprofundando a questão da memória, procurei mostrar como o disco e a memória de experiência se transformaram em lugares de memória do cavaquinista.

Apoiada no conceito *Lieux de Mémoire* (1984) proposto por Pierre Nora, o disco *Choro Frevado* de Jacaré adquire um valor simbólico significativo por ser o único documento físico a partir do qual a performance do músico se faz presente. Através do disco, é possível lembrar daquilo que não mais existe, ou seja, na ausência de outros registros e do próprio Jacaré além de lembrar é possível reproduzir. A Funarte, assumiu nesse processo o principal apoio para a gravação do *Choro Frevado* através de uma política pública de incentivo de modo a validar a construção da memória do cavaquinista. Além do disco, a memória de experiência também se constitui como um lugar de memória pois é através desses testemunhos que a memória de Jacaré é reativada e recordada. Constatei ao longo das entrevistas, como o *Choro Frevado* é monumentalizado pelos músicos, amigos, parceiros, estudantes de cavaquinho, tanto do cenário local como nacional de choro de forma a adquirir um valor simbólico da memória do cavaquinista.

Um fator que gostaria de destacar como contribuição desse trabalho liga-se ao registro dessa memória de experiência - através das entrevistas - em relação ao cavaquinista que resgata além de sua memória a do cenário musical da época na cidade de Recife. Por estar sujeita às erosões do tempo, essa memória um dia deixará de existir de modo a não podermos mais aceder a seus depoimentos. Desta forma, os discursos orais - memória de experiência - e sonoros - disco *Choro Frevado* - desempenharam e continuam desempenhando importantes papéis na validação da memória de Jacaré. O disco conseguirá sobreviver ao tempo, enquanto a memória de experiência resistirá apenas como registro escrito que fica guardado nesta dissertação.

Outro aspecto importante referente ao disco está no fato dele descender na época da articulação de um coletivo de forças individuais - associadas aos músicos do cenário do choro pernambucano (OCD) e nacional (Maurício Carrilho) - e políticas - através da Funarte (Hermínio Bello de Carvalho) e da Prefeitura da cidade de Recife (Fundação de Cultura). Com o objetivo de validar publicamente a memória do cavaquinista e compositor Jacaré confirmando modos de expressão pernambucana, esta ação reflete um conjunto de interesses políticos, individuais, regionais e nacionais. O *Choro Frevado* é importante pelo valor simbólico que representa não só para o músico

(Jacaré), mas para a existência de um tipo particular de choro feito em Pernambuco que contribui para um contexto local (Recife) e assim, integrar pela diferença o cenário nacional do choro, além de conferir à memória de experiência um valor especial na representação de uma memória do músico e de um cenário pernambucano de choro. Por fim, importa associar ao estado (Funarte) e ao município (Prefeitura da cidade de Recife) a confirmação de suas ações para a sociedade de programas e projetos que divulgam e fomentam a cultura.

No que se refere à ausência de Jacaré nas historiografias do choro, os discursos da memória de experiência deixaram claro a sua justificação. Apesar de ter tido uma atuação marcante nos regionais da Rádio Clube de Pernambuco (1957-1964), - fato que lhe rendeu a sua primeira gravação num 78rpm - e após esta fase áurea da rádio, ter preenchido espaços importantes na cidade de Recife como os requisitados restaurantes *São Domingos* e *Casa Grande e Senzala* e o Bar do Bispo (1982), a atuação de Jacaré permaneceu prioritariamente no contexto musical local de Pernambuco. O cavaquinista não se preocupou em se deslocar para o principal eixo musical do Brasil – aqui representado pela cidade do Rio de Janeiro – como muitos músicos de Pernambuco fizeram a exemplo de Rossini Ferreira, Henrique Annes, Luperce Miranda, Canhoto da Paraíba e João Pernambuco. De uma certa forma, o contexto carioca representava uma “vitrine” para esses músicos de excelência que tiveram suas carreiras prestigiadas, reconhecidas e consolidadas no cenário do choro brasileiro. Além disso, as constantes dificuldades econômicas sofridas por Jacaré de uma certa forma influenciaram seu percurso musical conduzindo-o a trabalhos não dignificantes e a uma vida mergulhada na boemia. As produções historiográficas sobre o choro no Brasil normalmente centram-se em personagens que de uma certa forma pertenceram ou marcaram presença nos grandes centros culturais do país – Rio de Janeiro, São Paulo – restando para os outros contextos - que não suportam essa visibilidade - a iniciativa e responsabilidade de escreverem sua própria história.

As revelações acima me permitiram estipular uma série de reflexões críticas em relação à estreita divulgação e inserção da obra do cavaquinista no cenário musical do país assim como à reduzida representação nas historiografias do choro. O comportamento do cavaquinista em seu meio de atuação e na vida se tornaram fatores contribuintes para esta realidade. Uma de minhas motivações para escrever a pesquisa foi, portanto, a de inserir esse personagem na literatura nacional do choro contribuindo de alguma forma para outros trabalhos que venham a surgir sobre este universo.

Procurei ainda mostrar ao longo do trabalho como o *Choro Frevado* adquiriu um poder de representação que não ficou restrito a Jacaré, mas há toda uma paisagem sonora da época que ajudou a consolidar um tipo de choro feito na cidade de Recife, capital de Pernambuco. A presença de gêneros musicais variados, alguns deles – frevo e baião - representativos do estado de Pernambuco associados às festividades do carnaval e das festas juninas, reflete as influências culturais vivenciadas pelo músico de uma paisagem sonora da época – como por exemplo os desfiles das agremiações carnavalescas e pastoris frequentadas pelo seu pai e pelo próprio cavaquinista. Além desse aspecto, o disco reúne um coletivo de músicos unidos por uma identidade sonora associada ao contexto da música nordestina através dos músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCD). É nesse sentido, que o *Choro Frevado* se transforma num dispositivo importante na fixação da identidade de um tipo de choro com um sotaque particular feito no estado pernambucano. Esse aspecto é corroborado pelo disco ter sido inserido no *Projeto Nelson Ferreira* - no ano de 1985 - que tinha como principal objetivo resgatar a memória musical nordestina através de ações que incluíam a identificação, o registro e a multiplicação do bem identificado, ou seja: Jacaré.

Para além desta constatação, procurei mostrar como o cavaquinista desempenhou um papel importante dentro do cenário do choro em Pernambuco. Tendo o reconhecimento por parte dos músicos locais e nacionais do choro de cavaquinho pernambucano mais conhecido no Brasil, Jacaré através de suas performances e do próprio disco *Choro Frevado*, apresenta uma obra específica para cavaquinho solo diferente do que vinha sendo feito na história do cavaquinho brasileiro através de seu maior representante: Waldir Azevêdo (1923-1980). Em sua forma de tocar, Jacaré era caracterizado pela expressividade, sonoridade e técnica límpida que se uniam a composições que abarcavam outros gêneros musicais – como os pernambucanos frevo e o baião. Todas essas contribuições trazidas por Jacaré para o cavaquinho e para o choro pernambucano inseriram o músico como importante personagem do cenário do choro no estado. Ao lado de um coletivo de grandes músicos como Rossini Ferreira, João Pernambuco, Luperce Miranda, Henrique Annes, Canhoto da Paraíba, Marco César entre tantos outros, o choro pernambucano é consolidado e inserido na pauta musical do choro no Brasil.

Outro ponto da pesquisa explorado se refere aos processos de aprendizagem, transmissão e ensino do choro. Ao analisar a trajetória do cavaquinista, ficou claro que o mesmo não passou pelo ensino formal da música – fato explicado por Jacaré não saber ler nem escrever partitura - tendo sua iniciação musical marcada pelos ensinamentos de seu pai que transmitiu os primeiros

acordes no cavaquinho, e em seguida, pela observação e participação de dinâmicas como a das rodas de choro. Esse aspecto reflete como o choro ainda era em sua maioria aprendido através da observação direta como destacado por Pinto (1936) entre os chorões da época. Vale ressaltar que o choro em seu percurso modificou esse panorama pela sua inserção na escola. A fundação do primeiro curso de cavaquinho e bandolim do Brasil (1980) se deu através do bandolinista, professor e ex-integrante da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco - Marco Cesar -, no Conservatório Pernambucano de Música. Em seguida, um cânone de iniciativas e realizações inseriram o ensino tanto do gênero musical, apresentado a partir de oficinas de choro – *Projeto Música 84* (1984) - como de instrumentos populares associados ao choro como cavaquinho, bandolim, violão de sete cordas, pandeiro entre outros - *Seminário Brasileiro de Música Instrumental em Ouro Preto* (1986), *Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba* (1993), *Curso de Verão de Brasília* (1997). A música gravada também assume uma importante relevância na propagação e transmissão do choro. Como as composições e interpretações do cavaquinista não se encontravam e ainda não se encontram oficialmente editadas, o disco foi o principal dispositivo de transmissão de sua obra num processo muito comum entre os chorões caracterizado pelo ato de ouvir e em seguida de imitar a performance.

Ficou claro que o cavaquinista Jacaré através de seu disco *Choro Frevado*, constitui um importante representante do cenário pernambucano de choro e que este assume diferenças em sua forma de tocar e compor quando comparado a outros contextos – o da cidade do Rio de Janeiro. Esse processo de identificação foi construído prioritariamente por diferentes visões que integram uma memória coletiva (Halbwachs, 2006) que perpetua para as sociedades futuras a memória do cavaquinista e compositor Jacaré no cenário musical brasileiro. Pude constatar a partir dos diferentes discursos que o termo “choro pernambucano” é ainda polêmico em sua utilização na classificação de um tipo específico de choro. Porém, na totalidade dos discursos, é consensual que existe uma peculiaridade desse discurso musical reproduzido no contexto do estado. Mesmo através dos discursos que questionam o termo “choro pernambucano” eles se expressam em relação ao choro feito em Pernambuco como “choro pernambucano”. Diante disso, comungo do pensamento de Hall (1996), e concluo como os processos de identificação são complexos e instáveis e que a identidade deve ser discutida pela abordagem discursiva e como um processo nunca acabado.

No que se refere a continuidade do trabalho de Jacaré, destaco aqui as atividades de ensino no curso de cavaquinho do Conservatório Pernambucano de Música (CPM) realizadas pelos



professores Ewerton Brandão (Bozó), Marco César e Maíra Macêdo. A obra do cavaquinista é apresentada e trabalhada com o estudante num sentido de desenvolver um repertório específico para o instrumento, explorando e desenvolvendo aspectos musicais importantes como a expressividade, improvisação e boa técnica. Além disso, essa prática procura conscientizar o aluno na importância de se tocar além dos compositores clássicos do gênero musical, os valores regionais do estado pernambucano. Ao longo desses dois anos de pesquisa, o cenário em torno de Jacaré se modificou um pouco. Um exemplo disso está associado ao difícil acesso das partituras do cavaquinista pelos músicos em geral, que resultou na iniciativa do violonista e professor do CPM Bozó em começar a transcrever as treze músicas do disco *Choro Frevado* num programa de editoração de partituras no ano de 2017. Apesar do presente trabalho contribuir com uma apresentação nos anexos das transcrições deste repertório (Cf. Anexo11) e de mais algumas composições de Jacaré - contidas em seu 78rpm (1962) e de três inéditas nunca gravadas em disco - essas iniciativas são relevantes para a documentação da obra do cavaquinista como também de sua transmissão para a nova geração do choro em Pernambuco e no Brasil.

Outro aspecto relacionado à continuidade do trabalho sobre o cavaquinista Jacaré para a nova geração do choro em Pernambuco está associado à criação do grupo Galho Seco (2009), nome que intitula a primeira música do disco *Choro Frevado* de Jacaré. O objetivo segundo o cavaquinista João Paulo Albertim - líder do grupo - era o de prestar uma homenagem ao cavaquinista mais importante de Pernambuco. O Galho Seco - extinto no ano de 2012 - apresentava além de suas próprias composições, músicas do disco *Choro Frevado* numa forma de disseminar a obra do cavaquinista Jacaré. O álbum do grupo intitulado *Grandes Lições* (Cf. Anexo 13), foi gravado no Conservatório Pernambucano de Música como consequência de boa classificação no concurso CPM gravações no ano de 2010. Em buscas realizadas pelas plataformas de pesquisas *online*, pude verificar que a obra de Jacaré continua sendo disseminada pela nova geração de grupos de choro e músicos no Brasil e no exterior. Dentre eles, destaco:

- 1) O duo Choro de Rua *Live in Pienza (Tuscany- Italy)*, executando a música Saudoso Cavaquinho do compositor e cavaquinista Antônio da Silva Torres, em maio de 2014. O choro é apresentado pelos músicos Barbara Piperno na flauta e Marco Ruviano no violão. (Acesso em: 02/10/2017);
- 2) Novo Cordão Conjunto de Choro (Rio de Janeiro), executando a música Saudoso Cavaquinho do cavaquinista Jacaré, em 29 de junho de 2015 pela cavaquinista Yasmim Alves, o violonista Adriano Palma e o clarinetista Vitor Macedo. (Acesso em: 02/10/2017);

- 3) Binha Thomáz e Amigos do Humaitá (Rio de Janeiro), executando a música Saudoso Cavaquinho do compositor e cavaquinista Jacaré em 2 de junho de 2015, pelo cavaquinista solo Binha Thomáz, Marcus Tannuri no cavaquinho acompanhante, Leandro Montovani no violão de sete cordas e Flora Milito no pandeiro. (Acesso em: 02/10/2017);
- 4) Bozó Sete Cordas e Choro Miúdo (Pernambuco), executando o baião Galho Seco do cavaquinista e compositor Jacaré em apresentação no Teatro Marco Camaroti na programação de choro em Recife, em 22 de abril de 2014. (Acesso em: 16/10/2017).

A obra de Jacaré também se encontra inserida em programações musicais como o Acervo Origens apresentado e produzido pelo violeiro e investigador pernambucano Cacaí Nunes. O programa dedicado ao cavaquinista e compositor Jacaré, foi transmitido no dia 5 de agosto de 2017 contendo uma breve biografia do músico aliada à reprodução de quatro composições – Saudoso Cavaquinho, Jacaré de Saiote, Chorinho Caiçara e Galho Seco - do disco *Choro Frevado* (1985). O programa Acervo Origens é transmitido todo o sábado às 19:00h pela rádio Nacional Brasília FM 96,1, durante a semana no site [www.acervoorigem.com](http://www.acervoorigem.com) e retransmitido no programa Raízes através da rádio Antena 2 (RTP play) de Lisboa-Portugal. O programa dedicado ao cavaquinista foi reproduzido no dia 3 de março de 2017.

No final desse trabalho, compartilho a satisfação em mergulhar num universo que apesar de há muito tempo conviver desconhecia a riqueza de detalhes. Estudar o choro em Pernambuco através do cavaquinista Antônio da Silva Torres, me permitiu aprofundar melhor o conhecimento não só da obra e do próprio cavaquinista, mas de uma paisagem sonora pernambucana e de seus grandes representantes. Nessa linha de chegada, podemos dizer que Pernambuco representa uma relevante contribuição para o desenvolvimento do choro no Brasil. Jacaré com seu cavaquinho através de seu *Choro Frevado*, apresenta muito mais do que um discurso sonoro, mas uma memória musical do próprio cavaquinista e compositor, e de todo um grupo unido por uma identidade sonora comum – a do choro pernambucano. O disco *Choro Frevado* não deixa de ser uma manifestação política para se preservar uma identidade musical pernambucana. Que o choro em Pernambuco ou o choro pernambucano, possa dar margem a futuros investigadores - que de uma certa forma estejam ligados a este tema - no intuito de estimular discussões mais profundas dando curso ao desenvolvimento no entendimento e definição desse cenário musical local.

|

|

## REFERÊNCIAS

- Albertim, João Paulo Barbosa. 2015. “O Cavaquinho no Choro em Pernambuco”. Monografia de Graduação, Faculdades Integradas Barros Melo Olinda.
- Alcântara, Reginaldo Salvador. 2009. “Rossini Ferreira: características de um choro pernambucano”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba.
- Almeida, Gabriela. 2009. “Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e Estrada”. Dissertação de Mestrado, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas.
- Amorim, Maria Alice. 2010. *Patrimônios Vivos de Pernambuco*. Recife: Fundarpe.
- Annes, Henrique; Phaelante, Renato. 2005. *Dedilhando Pernambuco: Resgate musical – compositores pernambucanos*. Recife: Santa Marta.
- Aragão, Paulo. 2001. “Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Aragão, Pedro. 2013. *O Baú Do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca.
- Barboza, Marília Trindade. 2004. *Lupercé Miranda O Paganini do Bandolim*. Niterói: Designum Comunicação.
- Barza, Sérgio Nilsen. 2015. *Conservatório Pernambucano de Música- 85 Anos Uma Apreciação*. Recife: CEPE Editora.
- Cascudo, Luiz da Câmara. 1998. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª edição. São Paulo: Global Editora.
- Cazes, Henrique. 1998. *Choro: Do Quintal Ao Municipal*. São Paulo, SP: Editora 34.
- Cazes, Henrique. 1988. *Escola Moderna do Cavaquinho*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- De Almeida, Márcia Ramos. 2016. “Reflexões sobre o gênero biográfico: literatura, ilusão e disputas de memória”. In Gonçalves, Janice (org). *História do Tempo Presente: oralidade, memória, mídia*, 1º edição, 101-116. Casa Aberta. Itajaí, Santa Catarina.
- De Almeida, Márcia Ramos. 2002. “Uma leitura Histórica da Produção Musical do Compositor Lupicínio Rodrigues”. Tese de Doutorado, Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Acedida a 12/07/2016.  
<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/96270/000392110.pdf?sequence=1>
- Diniz, André. 2003. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Filho, Ivaldo L., Silva, Gabriela T. e Freire, Ricardo D. 2011. “Análise do contexto da Roda de

- Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking”. *Per Musi* (23): 148-161.
- Gutiérrez, Antonio García. 2009. *La Identidad Excesiva*. Madrid, Editora Biblioteca Nueva, S.L.
- Halbwachs, Maurice. 2006. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Hall, Stuart. 2000. “Quem precisa de identidade?” In Silva, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, 103-133. Petrópolis: Vozes
- Le Goff, Jaques. 1990. *História e Memória*. Campinas, SP: UNICAMP.
- Livingston-Isenhour, Tamara Elena e Garcia, Thomas George Caracas. 2005. *A Social History of a Brazilian Popular Music*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Morais, Maria Luiza Nóbrega, Lima, André Luiz de e Marques, Bárbara. 2004. “Anotações para a história do Rádio em Pernambuco”. *Atas do II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. 1-20. Florianópolis.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nora, Pierre. 1984. “Entre Memória e História”. *Les Lieux de Mémoire*, XVIII- XLII. I La République, Paris, Gallimard. Tradução autorizada pelo Editor. Editions Gallimard 1984.
- Oliveira, Ernesto Veiga. 1981. *Instrumentos Populares Portugueses*. Lisboa: Edição da Fundação C. Gulbenkian.
- Padilha, António. 2014. “Construção Ilusória da Realidade, Ressignificação e Recontextualização do Bumba meu Boi do Maranhão a partir da Música”. Tese de doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Acedida a 09/06/2017.  
<https://ria.ua.pt/handle/10773/13640>
- Pessoa, Felipe e Freire, Ricardo Dourado. 2013. “Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro”. *Música Popular em Revista*, 1(2): 34-60. Acedida a 05/04/2017.  
<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/>
- Pinto, Alexandre Gonçalves. 2014. *O choro Reminiscências dos Chorões Antigos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Acari Records.
- Queiroz, Maria Izaura Pereira. 1988. “Relatos Oraís: do Indizível ao Dizível”. In Von Simon, O. M. V. (org.). *Experimentos com História de Vida (Itália-Brasil)*. v. 5. São Paulo: Vértice. Enciclopédia Aberta de Ciências Sociais.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente. Transformação do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar
- Santos, Climério de Oliveira e Resende, Tarcísio Soares. 2006. *Batuque book maracatu: baque virado e baque solto*, vol 1. Recife: Batuque Book Editora.

- Santos, Climério de Oliveira e Resende, Tarcísio Soares. 2009. *Batuque book caboclinho*, vol 2. Recife: Batuque Book Editora.
- Sardo, Susana. 1998. “A Pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade”. *Revista Portuguesa de Etnomusicologia*, 203-210.
- Sardo, Susana. 2010. “*Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*”. Lisboa: Texto Editora.
- Silva, Tomaz Tadeu. 2000. “A Produção da Identidade e da Diferença”. In Silva, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, 73-102. Petrópolis: Vozes.
- Sousa, Moacir Barbosa de e Filho, Luís Maranhão. 2007. “A Fábrica de Melodias”. In *Atas do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 1-16. Santos: Intercom.
- Tinhorão, José Ramos. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Toledo, Marcos. 2001. “Choro de Jacaré é feito de sonho e amargura”. *Jornal do Comércio*. Setembro 6, Música, Editoria Caderno C.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vasconcelos, Ana Teresa e Santos, Juliana Amaral dos. 2009. “Os Cartazes da Sala Funarte: uma visão da política pública de cultura de 1978 a 2005”. *Revista Escritos*, 4(4).
- Vasconcelos, Ary. 1977. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro Livraria Santanna.
- Vasconcelos, Ary. 1984. *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*.

## **Entrevistas**

- Entrevista Henrique José Pedro Annes Recife, 05/08/2016.
- Entrevista Maurício Lana Carrilho Rio de Janeiro, 07/09/2016.
- Entrevista Walmir José Oliveira das Chagas Recife, 11/08/2016.
- Entrevista Ewerton Brandão Sarmiento (Bozó) Recife, 08/08/2016
- Entrevista José Anselmo Alves de Oliveira Recife, 02/08/2016.
- Entrevista Renato Phaelante da Câmara Recife, 30/08/2016
- Entrevista Jorge Antônio Cardoso Moura (entrevista por e-mail) 27/11/2016

Entrevista Reginaldo Salvador de Alcântara (entrevista por e-mail) 05/01/2017

Entrevista Nivaldo José de Carvalho (Carteiro) Recife, 19/09/2016

Evane de Moraes Sarmento Junior (Nuca), Recife, 10/08/2016

## **Discografia**

Torres, Antônio da Silva. 1962. *Silva Torres*, Mocambo, 78rpm nº 15 447.

Torres, Antônio da Silva. 1985. *Choro Frevado*, Funarte, LP.

Torres, Antônio da Silva. 1998. *Choro Frevado*, Atração Fonográfica, CD.

Torres, Antônio da Silva. 2004. *Choro Frevado*, LG Projetos e Produções Artísticas, CD.

Santos, Ivanildo Martins. 1967. *É Pra Rebolar*, Mocambo. LP 40.363.

Amorim, Pedro. 1995. *Pedro Amorim Toca Luperce Miranda*, SACI, CD.

De Oliveira, Maria Caetana. 1980. *Rolha na Boca Marinalva e sua gente*, Passarela, LP 60.129.

Aquino, Manoel Thomaz. 1976. *Aboio de um Vaqueiro*, Passarela, LP 60.086.

Araújo, Francisco Soares de. 1968. *Único Amor*, Rozemblitz, LP.

Araújo, Francisco Soares de. 1974. *Um violão direito nas mãos do Canhoto*, Rozemblitz, LP.

Araújo, Francisco Soares de. 1977. *Com mais de mil*, Marcus Pereira, LP.

Araújo, Francisco Soares de. 1993. *Pisando em Brasa*, Kuarup, CD.

Canhoto da Paraíba e Zimbo Trio. 1993, Tom Brasil, CD.

Trio de Câmera Brasileiro. 2009. *Saudade de Princesa*, Selo Crioula, CD.

*Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*. 1985. Funarte, LP.

*Acordes para Jacaré*. 2004. Fundação Quinteto Violado, CD.

Oficina do Frevo. 1998. *Pastoril Folião*, Sesi, CD.

Galho Seco. 2010. *Grandes Lições*. Conservatório Pernambucano de Música, CD.

## Webgrafia

Fundação Nacional de Artes (Funarte). Disponível em:

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-cartazes-da-sala-funarte/serie-pixingao/> Acedido a 02/03/2017.

Cardoso, José. 2012. *Bolacha de Cera*. Disponível em:

<http://bolachadecera.blogspot.pt/2013/01/fabrica-de-discos-rozenblit-60-anos-do.html> Acedido a 15/01/2017.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Frevo*. Disponível em

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/62> Acedido a 12/02/2017.

Hickson, Melina. 2010. *Rosa de Sangue*. Disponível em <https://www.finaproducao.com.br/rosa-de-sangue/> Acedido a 21/04/2017.

Nunes, Cacaí. *Acervo Origens*. Disponível em [www.acervoorigens.com](http://www.acervoorigens.com) Acedido a 17/08/2017.

Teles, José. 2017. *Henrique Annes preserva a memória do violão em Pernambuco*. Jornal do Comércio. Disponível em

<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/03/18/henrique-annes-preserva-a-memoria-do-violao-em-pernambuco-274773.php> Acedido a 24/04/2017.

Diário de Pernambuco. 2017. *Morre o cantor e compositor Expedito Baracho*. Disponível em

[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/05/27/internas\\_viver,706020/morre-o-cantor-e-compositor-expedito-baracho.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/05/27/internas_viver,706020/morre-o-cantor-e-compositor-expedito-baracho.shtml) Acedido a 23/05/2017.

Diário de Pernambuco. 2014. *Poeta, Radialista e Jornalista Alagoano Aldemar Paiva morre aos 89 anos*. Disponível em:

[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/11/04/internas\\_viver,540689/poeta-radialista-e-jornalista-alagoano-aldemar-paiva-morre-aos-89-anos.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/11/04/internas_viver,540689/poeta-radialista-e-jornalista-alagoano-aldemar-paiva-morre-aos-89-anos.shtml) Acedido a 10/07/2017.

Soares, Alessandro. *Trecho do Programa Clube das Corda- rádio Clube de Pernambuco*. Acervo Digital do Violão Brasileiro. Disponível em: <https://soundcloud.com/acervodigitaldoviolao/trecho-do-programa-clube-das-cordas-radio-clube-de-pernambuco> Acedido a 12/06/2017.

Soares, Alessandro. *Trecho do Programa Quando os Violões se encontram- Rádio Jornal do Comércio*. Acervo Digital do Violão Brasileiro. Disponível em:

<https://soundcloud.com/acervodigitaldoviolao/trecho-do-programa-quando-os-violoes-se-encontram-radio-jornal-do-commercio> Acedido a 12/06/2017.

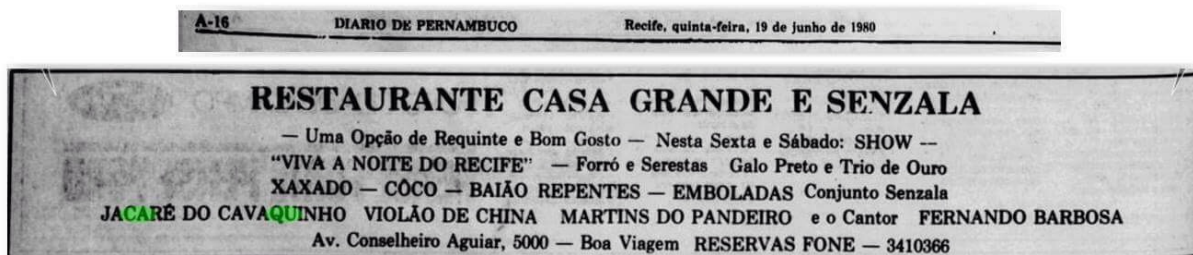


- Câmara, Renato Phaelante. *Nelson Ferreira*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=208](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=208) Acessado a 08/08/2017.
- Gaspar, Lúcia. 2009. *Quinteto Violado*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=185&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=185&Itemid=1) Acessado a 12/07/2017.
- Leão, Nara. 2012. Disponível em <http://www.naraleao.com.br/index.php?p=cronologia> Acessado a 07/03/2017.
- Dominguinhos. 2016. Disponível em <http://www.dominguinhos.art.br> Acessado a 05/02/2017.
- Filho, Amaro. 2007. *Documentário Doc Brasil choro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xi4PAk8PJ4Y> Acessado a 13/08/2017.
- Academia Brasileira de Letras. 2014. *Ariano Suassuna*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/biografia> Acessado a 05/07/2017.
- Amorim, Pedro. *Biografia Pedro Amorim*. Disponível em: <https://www.pedro-amorim.com/release> Acessado a 23/07/2017.
- Cancian, Renato. 2006. *Governo Giesel (1974 – 1979): “Distensão”, oposições e crise econômicas*. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-geisel-1974-1979-distensao-oposicoes-e-crise-economica.htm> Acessado a 02/08/2017.
- Franco, Tasso. 2015. *Serrinha: Morre o maior aboiador do Brasil, Manoelzinho Aboiador*. Disponível em: <https://musicariabrasil.blogspot.pt/2008/06/marinalva.html> Acessado a 23/08/2017.
- Musicaria Brasil, *Marinalva biografia*. Disponível em: <https://musicariabrasil.blogspot.pt/2008/06/marinalva.html> Acessado a 23/08/2017.
- Hemeroteca Digital Brasileira. 2006. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_16&pasta=ano%20198&pesq=jacaré%20cavaquinho](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=jacaré%20cavaquinho) Acessado a 11/10/2017.

## **ANEXOS**



Anexo 1: Excerto do Diário de Pernambuco do dia 19 de junho de 1980, anunciando a apresentação de Jacaré no Hotel Casa Grande e Senzala em Recife.





Anexo 2: Matéria completa do *Caderno C* do Jornal do Comércio pelo Jornalista Marcos Toledo publicada em Recife no dia 6 de setembro de 2001.

*Entra em vigor a Lei de Incentivo à Cultura de Olinda*

» PÁGINA 5

**CADERNO**

6 de setembro de 2001 - 10h30

*Bethânia é puro refinamento em Mancotinha*

» PÁGINA 5

**MARCOS TOLEDO**

**Choro de Jacaré é feito de sonho e amargura**

*Cavaquinista elogiado por músicos de renome nacional, aos 72 anos ele leva uma vida árdua, tocando em bares, mas acalenta lançar seu segundo disco com composições próprias*



**INSEPARÁVEIS** Mesmo a mãe não estando bem, Jacaré não deixa o cavaquinho



em uma grande rede de capital e ele recebeu um ar. Tinha um ar e não tinha compromisso com qualquer coisa.

**TRABALHO PRÓPRIO** — Fatores sérios. Primeiramente, integrando o grupo de Murtinho da Saúde e, depois, o famoso do Instituto Federal. A experiência, logo se transformou na primeira oportunidade — por intermédio do radiista Alencar Figueira — de Jacaré gravar seu primeiro disco, um compacto duplo pelo selo Marcocam, da gravadora Récord.

O instrumentista explica que começou a compor porque "não gostava de tocar música dos outros". Assim, foi nessa o primeiro lugar com uma de suas músicas num concurso de programação Gê e Júpiter, da Rádio Clube. "Daí um trabalho danado fazer música", afirma. "Terho que estar muito tranquilo, com a cabeça tranquila".

O estilo de interpretação de Jacaré é, até hoje, elogiado por diversos músicos brasileiros especializados em choro. O que sempre dificultou a sua afirmação como compositor é o fato dele não ter nem escrever música. O cavaquinista conta que sua mãe, originária de Iguaçu, até que insistia para que ele aprendesse. "Mas eu era mesmo", tenta justificar. O talento de Jacaré, no entanto, era latente desde criança. "Minha mãe começou antes de mim, mas o pessoal se aperta que eu tocou. Aí, ele desistiu".

Jacaré, então, criou suas próprias músicas como aprendeu a encostar a de virtuosos do seu instrumento, como Waldir Azevedo, por exemplo. Assim, idealizou as 15 composições que formam o segundo volume do Projeto Nelson, Ferreira, da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, cujo apelo da Paraíba. A produção artística é variada, com arranjos de músicos de vários estados, como o violonista Maurício Camilho.

O disco só chegou em CD em 1998, quando a própria família passou a ter seu acervo fonográfico regravado e relançado pelo selo paulista Atuação Fonográfica — desta vez, com apoio do Instituto Itaú Cultural, por meio da Lei de Incentivo à Cultura.

**"Todo dia saio atrás da música"**

Depois que deixou de ser músico nas rádios, Jacaré ainda mergulhou conjuntos de bom nível que se apresentavam em hotéis nos bairros do Rio Vista (São Domingos) e Boa Viagem (Casa Grande & Venâncio). Era com muita "assada", lembra. "Eu ganhava mais do que na rádio". A experiência no setor hoteleiro, no entanto, não chegou a uma década.

Após esse período, o músico começou a atuar a falta de espaço para atuar. Os bares, último refúgio dos chorões, já não abrem mais espaço para esse ritmo secular. As gravadoras, muito raras. "Está tão barata, que eu saio atrás da música. Eu, um intérprete do violão e um (del) pandeiro. Quando eles não vêm, eu vou só", diz, parafraseando um samba seu querido.

Do seu único álbum, reeditado em CD, Jacaré afirma que recebeu 100 cópias para divulgação e apenas RS 54 relativo a direitos autorais. Se já é difícil para o músico brasileiro que tem suas músicas devidamente editadas receber seus royalties, imagine para o cavaquinista pernambucano, que nunca teve suas músicas editadas, não tem conta no banco e cujo endereço é informação para poucos.

Um pouco amargurado, Jacaré vive hoje modestamente de aluguel numa pequena casa conjugada no bairro de Salgadinho (Olinda). Ele é atual esposa, Maria José, que canta em corais. Para achá-la, somente por intermédio de amigos como o violonista Henrique Amies que, quando recebe convites para tocar em outros estados — Rio de Janeiro, São Paulo —, tenta levar o cavaquinista.

Mesmo sem muita esperança, na última vez que esteve no Rio de Janeiro — em janeiro deste ano, durante um festival que homenageou os 100 anos do choro — gravou quatro novas composições no estúdio da gravadora Ari, de Maurício Camilho e

Luciana Rabello.

O instrumentista garante que tem mais composições e espera contar com apoio de algum órgão cultural do governo para relançar o que seria seu segundo álbum. Ele conta que, quando via, sente-se mais inspirado a compor. "A gente se esquece dos problemas", explica. Na mesma viagem ao Rio, no início do ano, fez o choro Tricolor, uma homenagem ao clube Santa Cruz.

Contatado por telefone, o músico e produtor Maurício Camilho confirmou que está com as quatro faixas gravadas por Jacaré arquivadas e que, assim que o músico pernambucano tiver as outras músicas prontas, pode avisá-lo. "A gente manda as passagens para ele vir gravar", garante.

Aí lá, quem quiser ouvir os choros de Jacaré, além do disco, pode conferir, ao vivo, em bares do Recife Antigo, como o História e o Scott.

» Leia mais sobre choro na página 1

**R\$ 18,80**

Pra almoçar com o sogro ou jantar com a filha dele.

**Picanha Nobre com Fettuccine Fresco e Molho de Funghi.**

Todos os dias no Portoferreiro\*

**PORTOFERREIRO**

AV. RUI BARBOSA, 458. GRAÇAS. RESERVAS PELO TEL. (81) 3423.2788





Anexo 3: Matéria do *Caderno C* do Jornal do Comércio escrita pelo jornalista Marcos Toledo publicada em Recife no dia 2 de abril de 2005, sobre a morte do cavaquinista Jacaré.

6 Recife, 2 de abril de 2005 - Sábado

Jornal do Comércio

Caderno C

MÚSICA

# Choro de luto com a morte de Jacaré

Antônio da Silva Torres, Jacaré, era um dos maiores cavaquinistas brasileiros e se recuperava de um AVC

BETO FIGUEIRÔA/JC IMAGEM

MARCOS TOLEDO

**T**em choro na música. Mas, dessa vez, é de tristeza. Morreu ontem o músico Antônio da Silva Torres, 75 anos. Um dos maiores cavaquinistas brasileiros, Jacaré – como ficou popularmente conhecido – recuperava-se de um acidente vascular cerebral (AVC) sofrido em janeiro de 2004. Na madrugada de quinta para sexta-feira, passou mal e foi socorrido para o Hospital Oswaldo Cruz, onde faleceu por volta das 4h. Um disco inédito em homenagem ao instrumentista ficou pronto esta semana.

Cultuado pelos colegas de profissão, Jacaré nasceu no bairro do Cordeiro e sempre teve a música rondando sua vida. Quando criança, o pai, barbeiro e violonista, levava os amigos para tocar em casa. Adulto, Jacaré trabalhou como auxiliar de um alfaiate, que também era cantor de boleros e lhe deu o apelido.



TRIBUTO Amigos de Jacaré lançam CD em maio para homenageá-lo

Como músico profissional, Jacaré gravou um único disco, o LP *Choro Frevado*, lançado pela Fundação de Cultura do Recife e Funarte em 1985 e reeditado em CD pela Atração Fonográfica, em 1998.

Há alguns anos, o cavaquinista via desmotivado devido à falta de espaço para atuar e por sua precária situação financeira. Para piorar, sofreu um AVC que comprometeu seus movimentos. Mas vinha se recuperando bem.

Músicos de vários lugares do País se uniram para o projeto Acordes para Jacaré, em julho passado, a fim de angariar fundos para ajudar o músico. O resultado, o CD homônimo, será lançado em 25 de maio. Até o fechamento desta edição, o lançamento de Jacaré estava marcado para as 17h de ontem, em Santo Amaro.

Trechos de músicas no JC Online  
www.jc.com.br





Anexo 4: *Essa Valsa é Você* – transcrição de uma das músicas inéditas de Jacaré nunca gravadas em disco.

## ESTA VALSA É VOCÊ

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (JACARÉ)

$\text{♩} = 180$

Chord progressions:  $G_m$ ,  $C_m$ ,  $D^7$ ,  $G_m$ ,  $D^7$ ,  $G_m$ ,  $E_m^7(b^5)$ ,  $D_m$ ,  $A^7$ ,  $C_m$ ,  $D^7$ ,  $G_m$ ,  $C_m$ ,  $D^7$ ,  $A^b$ ,  $G^7$ ,  $C_m$ ,  $F^7$ ,  $B^b$ ,  $E^b7$ ,  $A^b7$ ,  $D^7$ ,  $G_m$  (1. ending),  $G_m$  (2. ending),  $G$ ,  $G^{\#0}$ ,  $A_m$ .

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACEDO

2

40 D<sup>7</sup> G<sup>o</sup> G

44 G D/F<sup>#</sup> B<sub>m</sub>

48 E<sub>m</sub> A<sup>7</sup> D D<sup>7</sup>

52 G G<sup>#o</sup> A<sub>m</sub>

56 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

60 C F B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>

64 A<sup>b</sup> D<sup>7</sup> G 1. G 2. G<sub>m</sub> D.S. AL CODA

69 G<sub>m</sub> G<sub>m</sub>

Anexo 5: *Porque Falam os Violões* – transcrição de uma das músicas inéditas de Jacaré nunca gravadas em disco.

# CAVAQUINHO **PORQUE FALAM VIOLÕES**

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (JACARÉ)

$\text{♩} = 120$

1-3

11

20

29

38

45

52

59

67

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

2 CAVAQUINHO

74  $D_m$   $E^7$   $E^7/D$

80  $A_m/C$   $E^7$   $A_m$   $F\#m^7(b5)$

88  $B^7$   $E_m/G$   $E_m/B$   $E_m$   $F$

94  $F^7$   $E^7$

101  $A_m$   $E^7/B$   $A_m$   $A_m/G$   $F^6$   $D_m$

$E^7/G\#$   $E^7$   $E^7/G\#$   $E^7$   $G_m$   $A^7$

109

116  $D_m$   $D_m/B$   $A_m/C$   $A_m/B$   $A_m$

124  $A_m/G$   $B^7/F\#$   $E^7$   $A_m$

132  $D/F\#$   $G^7$   $C^o$

139  $C$   $D/F\#$   $E^7$   $E_m^7(b5)$   $A^7$

148  $F$   $F_m$   $C/G$   $Bb$   $A^7$

157 D7/A CAVAQUINHO D7 F<sub>m</sub> G D/F# 3

166 G7 C<sup>o</sup> C C7/G

174 C7/E F

181 F#<sup>o</sup> B7 E<sub>m</sub> E<sub>m</sub>7(b5)/Bb A7

189 D7/A G7 C Ab 3

196 C Ab 3 C<sup>ma</sup>7 C%

Detailed description: The musical score consists of six staves of music. The first staff (measures 157-165) starts with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and continues with a melodic line. The second staff (measures 166-173) features a series of eighth notes and a triplet. The third staff (measures 174-180) includes a triplet of eighth notes and a half note. The fourth staff (measures 181-188) shows a melodic line with various chords. The fifth staff (measures 189-195) includes a triplet of eighth notes and a half note. The sixth staff (measures 196-200) ends with a triplet of eighth notes and a half note.



Anexo 6: *Saudade de Limoeiro* – transcrição de das músicas inéditas de Jacaré nunca gravadas em disco

## SAUDADE DE LIMOEIRO

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (JACARÉ)

♩ = 108

**(A)**  $E^7/G^\#$   $A^7$   $D_m$

4  $C^7/E$   $C^7$   $F$

9  $E^7/G^\#$   $A^7$   $D_m$   $E^7/B$   $tr$   $A_m/C$   $tr$

14  $E^7/B$   $E_m^7(b^5)/Bb$   $A^7$   $E^7/G^\#$   $A^7$

19  $D_m$   $C^7/E$   $C^7$   $C_m$

24  $D^7$   $G_m$   $A^7$   $D_m$   $D_m$

29  $E^7/G^\#$   $A^7$   $To Coda$   $D_m$   $D$

**(B)**

35  $E^7/G^\#$   $A^7$   $D$   $F^o$   $E_m$

40  $A^7$   $D$   $F^\#7/A^\#$   $F^\#7$   $tr$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO



2

45  $B_m$   $C\#7/G\#$   $F\#m$   $C\#7$   $F\#m$

50  $E7/G\#$   $A7$   $D$   $F^o$

55  $E_m7$   $A7$   $D7$   $G$

60  $G_m$   $D/F\#$   $F^o$   $E_m7$   $A7$

65  $D$   $D_m$  D.S. AL CODA

69  $D_m$

Anexo 7: Lista do rolo magnético de número 32 do arquivo sonoro do bandolinista Jacob do Bandolim.

Rolos magnéticos do Arquivo do Jacob

Rolo 032 - Recife (Recepção aos músicos pernambucanos, em 1959)

| Faixa | Conteúdo                                                         | Autor                                 | Participantes                                                                       |
|-------|------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| 1     | Jacob apresenta a biografia de Chico Soares (Canhoto da Paraíba) |                                       | Recepção aos músicos pernambucanos, na casa de Jacob, em Jacarepaguá, em 02/11/1959 |
| 2     | Grito do mestre Sérgio                                           | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto                                                          |
| 3     | Lembrança que ficou                                              | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto                                                          |
| 4     | Visitando Recife                                                 | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto                                                          |
| 5     | Compadre Alfredo                                                 | Canhoto da Paraíba e Rossini Ferreira | Solo de violão por Canhoto                                                          |
| 6     | Com mais de mil                                                  | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto                                                          |
| 7     | Saudade de Princesa                                              | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1955                                        |
| 8     | Até velho dança                                                  | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1958                                        |
| 9     | Gaguejando                                                       | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1959                                        |
| 10    | Lourdinha (valsa)                                                | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1958                                        |
| 11    | Agudinho                                                         | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1958                                        |
| 12    | Não identificado                                                 | Ernani Reis                           | Solo de violão por Canhoto                                                          |
| 13    | Escadaria                                                        | Pedro Raimundo                        | Solo de violão por Canhoto                                                          |
| 14    | Início de amor                                                   | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1953                                        |
| 15    | Brinquedo de criança                                             | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1958                                        |
| 16    | Sem dó                                                           | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1950                                        |
| 17    | Pisando em brasas                                                | Canhoto da Paraíba                    | Solo de violão por Canhoto, composto em 1958                                        |
| 18    | Jacob entrevista Chico Soares (Canhoto da Paraíba)               |                                       |                                                                                     |
| 19    | Jacob apresenta a biografia de Zé do Carmo                       |                                       |                                                                                     |
| 20    | Vão me empurrando (choro)                                        | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Zé do Carmo                                                      |
| 21    | Meu passado (choro)                                              | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Zé do Carmo                                                      |
| 22    | Cavalo manco (choro)                                             | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Zé do Carmo                                                      |
| 23    | Batuque                                                          | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Zé do Carmo                                                      |
| 24    | Pingo de ouro (choro)                                            | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Zé do Carmo                                                      |
| 25    | Feliz aniversário (valsa)                                        | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Zé do Carmo                                                      |
| 26    | Banzo (batuque)                                                  | Romualdo Miranda                      | Solo de violão por Zé do Carmo                                                      |
| 27    | Brincando com os colegas (choro)                                 | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Zé do Carmo                                                      |
| 28    | Jacob apresenta a biografia da violonista Ceça                   |                                       |                                                                                     |
| 29    | Saudades de alguém (valsa)                                       | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 30    | Lágrimas de mulher (valsa)                                       | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 31    | Melita (valsa)                                                   | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 32    | Maria (valsa)                                                    | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 33    | Ânsias (valsa)                                                   | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 34    | Olívia (valsa)                                                   | Milton Dantas                         | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 35    | Pra você (choro)                                                 | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 36    | Cabuloso (choro)                                                 | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 37    | Macumba                                                          | Zé do Carmo                           | Solo de violão por Ceça                                                             |
| 38    | Lamentos (choro)                                                 | João Pernambuco                       | Solo de violão por Ceça                                                             |

|    |                                                                          |                                            |                                                                                                                                                                                                                                          |
|----|--------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 39 | Choro triste (choro)                                                     | Alfredo Medeiros                           | Solo de violão por Ceça                                                                                                                                                                                                                  |
| 40 | Choro íntimo (choro)                                                     | Alfredo Medeiros                           | Solo de violão por Ceça                                                                                                                                                                                                                  |
| 41 | Violonino (choro)                                                        | Artur Passos                               | Solo de violão por Ceça                                                                                                                                                                                                                  |
| 42 | Canto escuro (choro)                                                     | Manoel de Lima                             | Solo de violão por Ceça                                                                                                                                                                                                                  |
| 43 | Jacob do Bandolim apresenta a biografia do bandolinista Rossini Ferreira |                                            |                                                                                                                                                                                                                                          |
| 44 | Ritinha (mazurca)                                                        | Rossini Ferreira                           | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 45 | Segredo (choro)                                                          | Paulo Bittencourt                          | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 46 | Veneza americana (frevo)                                                 | Nelson Ferreira                            | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 47 | Miriam (valsa)                                                           | Nelson Miranda                             | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 48 | Quebrou-se a máquina (choro)                                             | Rossini Ferreira                           | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 49 | Pretencioso (choro)                                                      | Edson Dantas, ou de seu pai, Milton Dantas | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 50 | Elena (valsa)                                                            | Jacob do Bandolim                          | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 51 | Eu quero é a papada (Lembranças de Recife)                               | Rossini Ferreira                           | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 52 | Doçura (valsa)                                                           | Rossini Ferreira e Zé do Carmo             | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 53 | Carrossel (valsa)                                                        | Rossini Ferreira                           | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 54 | Valsa verde                                                              | Capiba                                     | Rossini Ferreira ao bandolim                                                                                                                                                                                                             |
| 55 | Fala de Jacob do Bandolim                                                |                                            |                                                                                                                                                                                                                                          |
| 56 | João Pernambuco (choro)                                                  | Milton Dantas                              | Solo de violão por Ceça                                                                                                                                                                                                                  |
| 57 | Teimoso (choro)                                                          | Romualdo Miranda                           | Solo de violão por Romualdo Miranda                                                                                                                                                                                                      |
| 58 | Bamboleando                                                              | Romualdo Miranda                           | Solo de violão por Romualdo Miranda                                                                                                                                                                                                      |
| 59 | Ingratidão (bolero)                                                      | Ernani Reis                                | Solo de violão por Romualdo Miranda                                                                                                                                                                                                      |
| 60 | Zoé (valsa)                                                              | Luperce Miranda                            | Rossini no solo de bandolim                                                                                                                                                                                                              |
| 61 | Solidão                                                                  | Milton Dantas                              | Solo de violão por Ceça, com fala do seu esposo João Dias                                                                                                                                                                                |
| 62 | Pretencioso (choro)                                                      | Milton Dantas                              | Solo de violão por Ceça                                                                                                                                                                                                                  |
| 63 | Valsa                                                                    | Milton Dantas                              | Solo de violão por Ceça                                                                                                                                                                                                                  |
| 64 | Último número (valsa)                                                    | Milton Dantas                              | Solo pelo autor, Milton Dantas                                                                                                                                                                                                           |
| 65 | Elena (valsa)                                                            | Jacob do Bandolim e Rui Morais             | Canta Erivaldo Alcoforado                                                                                                                                                                                                                |
| 66 | Feia (valsa)                                                             | Jacob do Bandolim                          | Solo de violão por China                                                                                                                                                                                                                 |
| 67 | Ausência (valsa)                                                         | Zé do Carmo                                | Zé do Carmo ao violão                                                                                                                                                                                                                    |
| 68 | Primavera                                                                | Zé do Carmo                                | Zé do Carmo ao violão                                                                                                                                                                                                                    |
| 69 | Valsa                                                                    | Chico Soares (Canhoto da Paraíba)          | Solo de violão pelo autor, Chico Soares                                                                                                                                                                                                  |
| 70 | Indu (choro)                                                             | Chico Soares                               | Solo de violão pelo autor, Chico Soares                                                                                                                                                                                                  |
| 71 | Sem maldade                                                              | Chico Soares                               | Solo de violão pelo autor, Chico Soares                                                                                                                                                                                                  |
| 72 | Saudade de Limoreiro                                                     | Silva Torres                               | Solo de cavaquinho por Silva Torres                                                                                                                                                                                                      |
| 73 | Apresentação dos músicos do Regional da Rádio Club de Pernambuco         |                                            | Regional da Rádio Club de Pernambuco, em agosto de 1961. Formado por Silva Torres (cavaquinho), Otacílio Feitosa (violão), China (violão, considerado o maior acompanhador do Recife) e Aloísio (pandeiro), conhecido como o Pai do Mato |
| 74 | Esta valsa é você (valsa)                                                | Silva Torres                               | Solo de cavaquinho por Silva Torres                                                                                                                                                                                                      |
| 75 | Saudosinho (choro)                                                       | Silva Torres                               | Solo de cavaquinho por Silva Torres                                                                                                                                                                                                      |
| 76 | Saudoso cavaquinho (choro)                                               | Silva Torres                               | Solo de cavaquinho por Silva Torres                                                                                                                                                                                                      |
| 77 | Chorinho no Parreirá (choro)                                             | Silva Torres                               | Solo de cavaquinho por Silva Torres                                                                                                                                                                                                      |
| 78 | Porque falam violões (choro)                                             | Silva Torres                               | Solo de cavaquinho por Silva Torres                                                                                                                                                                                                      |
| 79 | Galopinho (choro)                                                        | Aprígio de França                          | Solo de cavaquinho, afinado em bandolim, por Aprígio de França                                                                                                                                                                           |
| 80 | Violeta (valsa)                                                          | Aprígio de França                          | Solo de cavaquinho, afinado em bandolim, por Aprígio de França                                                                                                                                                                           |

Anexo 8: *Jogadinho* – transcrição – música que integra o 78rpm (1964) de Jacaré gravado pelo selo Mocambo, gravadora Rozemblitz.

## JOGADINHO

Baía = 110

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (JACARÉ)

The musical score for "Jogadinho" is written in 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 110. The score consists of a single melodic line with various chords indicated above the staff. The chords are: G7 (measures 1-4), C (measures 5-8), Cm (measures 9-12), G (measures 13-16), D7 (measures 17-20), C (measures 21-24), D7 (measures 25-28), G (measures 29-32), D7 (measures 33-36), Cm (measures 37-40), D7 (measures 41-44), Gm (measures 45-48), and Cm (measures 49-52). The score ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

5

9

13

17

21

25

29

33

38

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

2

45 A7 D7

49 Gm

53 Cm

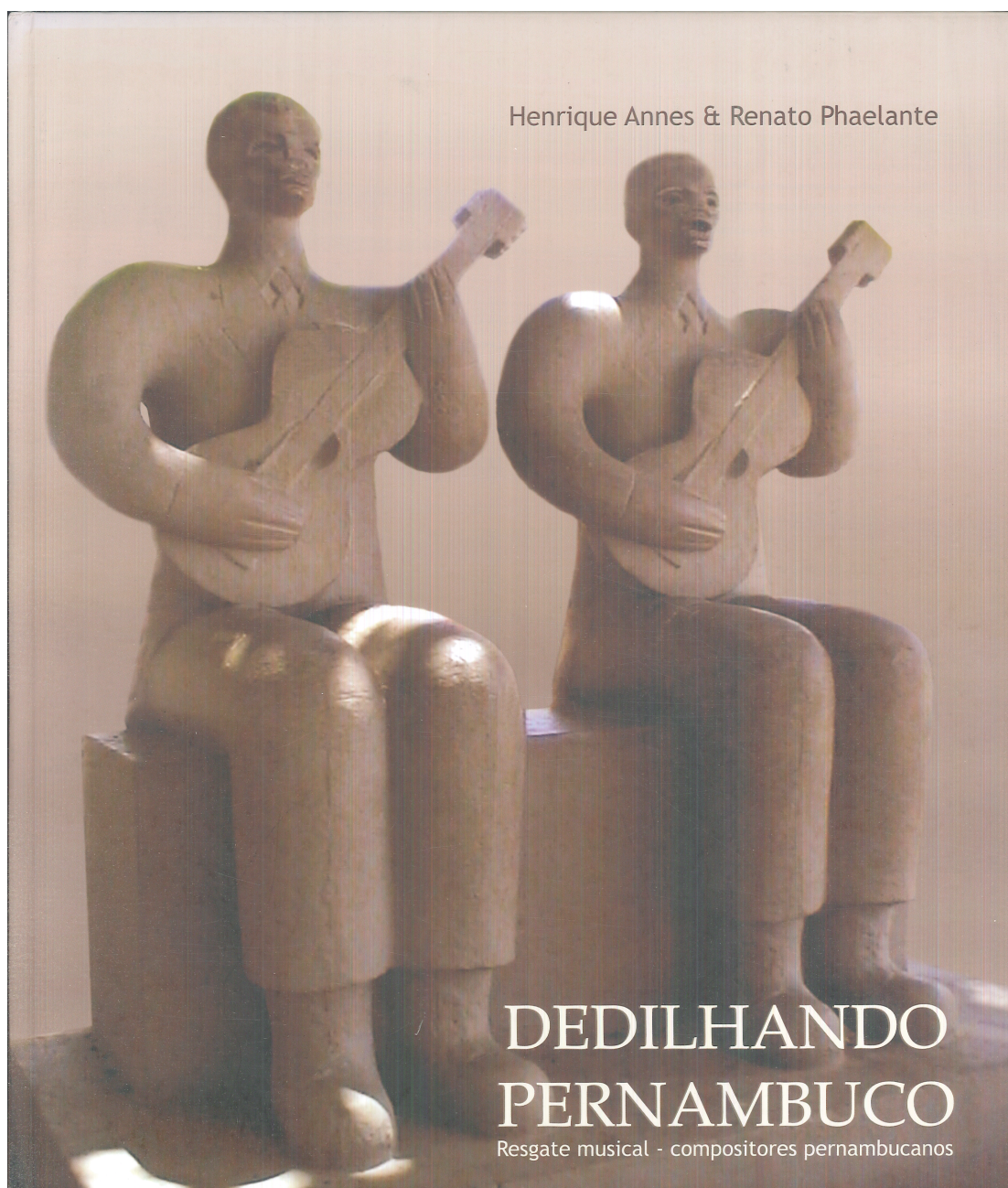
57 Cm D7 Gm

61 Eb D7 1. Gm 2. Gm D.S. AL CODA

67 G D7

71 G D7 G


Anexo 9: Edição especial do livro *Dedilhando Pernambuco Resgate musical – Compositores Pernambucanos* da autoria de Henrique Annes e Renato Phaelante, (2005).





Anexo 10: Biografia nº3 - Antônio da Silva Torres – Jacaré, do livro *Dedilhando Pernambuco Resgate Musical – Compositores Pernambucanos*.

DEDILHANDO PERNAMBUCO



3

Antônio da Silva Torres  
(Jacaré)

Nascido no bairro do Cordeiro, subúrbio da cidade do Recife, no ano de 1929, Antônio da Silva Torres recebeu do alfaiate Arlindo Mello, conhecido imitador do cantor Augusto Calheiros, de quem Antônio era ajudante, o apelido de Jacaré, que o acompanhou durante toda a sua vida.

Jacaré foi menino prodígio no manuseio do cavaquinho, instrumento que começou a dedilhar aos 9 anos, sob a proteção do pai, o violonista Josias Silva, a quem, freqüentemente, acompanhava nas rodas boêmias da música.

Desejoso de seguir uma carreira e de mostrar sua arte para um público diversificado, Antônio Torres decidiu se apresentar no circo. Em 1957, ingressou no Rádio Clube de Pernambuco, incorporando-se ao regional da emissora.

Nos anos 60 e 70, com o advento da televisão, apresentou-se em troca de cachê em vários programas de TV do Recife. A força da imagem e do som na tela da TV o fez mais conhecido e foi contratado, também em forma de cachê, por bares e hotéis da cidade. Participou, ainda neste período, dos regionais de Matoso e Arlindo Outes, dos quais faziam parte, ainda, os violonistas China e Manta. Foi, justamente, em 1962, que Jacaré gravou pela primeira vez, pela etiqueta Mocambo, o disco que tomou o nº 15.447, do qual constavam duas de suas composições: o baião *Jogadinho* e o choro *Vai e Vem*. Autodidata como compositor e intérprete, Jacaré projetou-se pelo Brasil afora, após ser apresentado, pelo maestro Cussy de Almeida ao compositor e produtor Hermínio Bello de Carvalho a ao músico

25



Maurício Carrilho. Ambos, fascinados pelo talento do homem que retirava tal sonoridade das cordas do cavaquinho e antecipava-se como um compositor de futuro promissor, levaram-no para o Rio de Janeiro, onde, na Sala Funarte, apresentou-se dentro do Projeto Pixingão. Logo depois, gravou o CD "Jacaré Choro Frevado", da série "Acervo Funarte da MPB", chamando a atenção do meio musical brasileiro pela sua técnica e sensibilidade. Depois de esgotado, esse CD foi regravado e lançado em 2004 pela produtora LG Projetos e Produções Artísticas.

Compositor bastante respeitado por músicos da atualidade, possui uma boa produção musical, onde as mais conhecidas do grande público são: *Jacaré Voador*, frevo; *Jaciara*, valsa; *Caíçara*, chorinho; *Sem Rancor*, choro; *Jacaré de Saiote*, frevo; *Galho Seco*, baião; *Goianinha*, choro; *Saudade de Limoeiro*, choro; *Tricolor*, choro e *Silvana*, valsa.

Sobre Jacaré e as suas gravações, o jornalista José Teles se pronunciou: "Os discos lançados por Jacaré são caçados no sebo. Muitos admiradores de outros estados surpreendem-se quando sabem que o músico continuava na ativa, até então, já que ele não fez mais shows no sudeste brasileiro".

Vítima, aos 75 anos, de um acidente cardiovascular, Jacaré ficou impossibilitado de tocar o instrumento que o acompanhou durante anos por tantos caminhos da música. No dia 29 de julho de 2004, no Teatro de Santa Isabel, os chorões de todo o Brasil prestaram-lhe uma homenagem, numa reverência respeitosa à importância de Jacaré na música instrumental brasileira.

No dia 1º de abril de 2005, Antônio da Silva Torres, Jacaré, faleceu no Recife, aos 77 anos, durante a elaboração desta obra.



*Galho Seco* – Faixa 1

CAVAQUINHO

# GALHO SECO

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (JACARÉ)

$\text{♩} = 100$

Measures 1-8:  $G_m$   $F/A$   $G_m/Bb$   $G_m/Bb$   $A7(SUS4)$   $A7$   $G^o/D$   $D_m$

Measures 9-12:  $F_m/Ab$   $G7(SUS4)$   $G7$   $C_m(maj7)$   $C_m7$   $Ebm/Gb$

Measures 13-16:  $Bb/F$   $E_m7(b5)$   $E_m7(b5)/A$   $A7$   $D^9$

Measures 17-22:  $G_m$   $Ebmaj7/G$   $G_m$   $G_m^6$   $C_m(maj7)$   $C_m7$

Measures 23-28:  $C_m^6$   $C_m^{13}$   $C_m7$   $F7(SUS4)$   $F7$   $Bbmaj7$   $G_m/Bb$

Measures 29-34:  $A7(SUS4)$   $A7$   $D\#5$   $D\#5/C$   $G_m$   $Ebmaj7/G$

Measures 35-41:  $G_m7$   $G_m^6$   $C_m(maj7)$   $C_m7$   $C_m^6$   $C_m^{13}$   $C_m7$   $F7(SUS4)$

Measures 42-46:  $F7$   $Bbmaj7$   $G_m/Bb$   $A_m7(b5)$   $D\#5$  **TO CODA**

Measures 47-50:  $G_m$   $F_m/G$   $G$   $G/F$   $C/Bb$

Measures 51-54:  $C_m7(b5)/Bb$   $F7/A$   $Bb/Ab$   $Bbm7(b5)/Ab$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACEDO.

2  
56  $E\flat 7/G$   $A\flat 7/G\flat$  CAVAQUINHO  $A\flat m 7(\flat 5)/G\flat$   $D\flat 7/F$

61  $G/F$   $C/B\flat$   $F/E\flat$  1.  $B\flat/D$   $G/F$  2.  $B\flat 6$   $A\flat 6$  D.S. AL CODA

67  $Gm$   $E\flat/D\flat$   $Cm 6$   $D\sharp 5$

71  $Gm$   $F/A$   $Gm/B\flat$   $A 7(SUS 4)$   $A 7$   $G^o/D$   $Dm 7$   $Fm/A\flat$

80  $G 7(SUS 4)$   $G 7$   $Cm(maj 7)$   $Cm 7$   $E\flat m/G\flat$   $B\flat/F$   $E m 7(\flat 5)$   $E m 7(\flat 5)/A$   $A 7$

86  $D 7$   $Gm$   $F/A$   $Gm/B\flat$   $A 7(SUS 4)$

92  $A 7$   $G^o/D$   $Dm 7$   $Fm/A\flat$   $G 7(SUS 4)$   $G 7$   $Cm(maj 7)$   $Cm 7$

98  $E\flat m/G\flat$   $B\flat/F$   $E m 7(\flat 5)$   $E m 7(\flat 5)/A$   $A 7$   $D 7$  FADE OUT

# SAUDADE DE LIMOEIRO

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

♩ = 80

Chords and lyrics for measures 1-38:

- 1-4: Cm Cm/Bb
- 5-8: D/A D/F# Dm7(b5)/Ab G7
- 9-12: Cm/G G7 Cm Am7(b5)
- 13-16: Gm/Bb Eb7/Bb Abmaj7 Ab/Gb
- 17-20: G7 Dm7(b5) G7 Cm Cm/Bb
- 21-24: D7/A D7/F# Dm7(b5)/Ab G7 Gm7(b5)/Db C7
- 25-28: Fm Bb7 Eb Ab7 Db/F To CODA
- 29-32: G7 C Am
- 33-36: Dm7 G7 C E/B Am Em7(b5)
- 37-40: A7 Dm Fm

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

2

42  $G^7$   $G_m$   $C^7$   $F$

46  $D^7/F^\sharp$   $G^7$

50  $G^7(b13)$   $C$   $E/B$   $A_m$   $E_m^7(b5)$

54  $A^7$   $D_m$   $D_m^7(b5)$

58  $G^7$   $G_m$   $C^7$   $F$

62  $F_m^6$   $C$   $A_m$   $D_m$   $G^7$   $C$   $F_m$   $G^7$  D.S. AL CODA

67  $G^7$   $C_m$

69  $D^7/F^\sharp$   $B^o/F$   $C_m^6$   $C_m^6$

# GOIANINHA

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

$Bm \text{ } \text{♩} = 80$   $Bbm7$   $Am7$   $D7(\sharp 5)$   $G(A)$   $E7$

5  $Am$   $E7/B$   $Am/C$   $E7/B$   $Am$   $D7$

9  $G^o$   $G$   $Bm7$   $Bbm7$

13  $Am7$   $E7$   $Am$   $F\sharp7$   $G7$   $G\sharp7$   $A7$   $A7$

17  $D7(\sharp 5)$   $G$   $E7$

21  $Am$   $E7/B$   $Am/C$   $E7/B$   $Am$   $D7$

25  $Dm7$   $G7$   $C$   $Cm$

29  $G$   $E7$   $Am$   $D7$  To CODA

33  $G$   $B7$   $(B)Em$   $B/F\sharp$   $Em/G$   $E7/G\sharp$

37  $Am$   $E/B$   $Am/C$   $F\sharp m7(b5)$   $B7$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

2

41  $E_m$   $B^7$   $E_m$   $C^\sharp m^7(b^5)$

45  $B_m$   $B_m/A$   $A b^\circ$   $G_m^6$   $F^\sharp m^6$

50  $B^7(b^9)$   $E_m$   $B/F^\sharp$   $E_m/G$   $E^7/G^\sharp$   $A_m$   $E/B$

54  $A_m/C$   $F^\sharp m^7(b^5)$   $B^7$   $B_m^7(b^5)$

58  $E^7$   $A_m$   $F^\sharp m^7(b^5)$   $E_m$

62  $E_m/D$   $G_m^6$   $B^7$   $E_m$   $E b$   $D^7$  D.S. AL CODA

67  $G$   $A b$   $G^{maj9}$

# JACARÉ DE SAIOTE

FREVO ♩ = 132

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

Chords and measure markers:

- Measure 1: Eb6, Am7(b5), D7, Gm6
- Measure 6: A7, Dm6, Am7(b5)
- Measure 11: D7, Gm6, Dm, Em, A7, Dm
- Measure 16: 1. Dm, 2. Dm, C, Bb, A7
- Measure 21: Dm, A7, Dm, F, E
- Measure 26: Eb, D7, Am7(b5), D7, Gm, Em7(b5)
- Measure 31: Dm, A7, Dm, Dm, C, Bb, A7
- Measure 36: Dm, A7
- Measure 41: Dm, F, E, Eb, D7, D7, Am7(b5), D7, Gm
- Measure 46: Em7(b5), Dm, Em, To CODA, A7, Dm

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO



2

51

56

60

66

71

76

82

Chords:  $B^o$ ,  $Bb^o$ ,  $A_m7(b5)$ ,  $D^7$ ,  $G_m$ ,  $E_m7(b5)$ ,  $D_m$ ,  $A^7$ ,  $Bb$ ,  $A^7$ ,  $D_m$ ,  $A^7$ ,  $D_m$ ,  $F$ ,  $E$ ,  $E_b$ ,  $D^7$ ,  $A_m7(b5)$ ,  $D^7$ ,  $G_m$ ,  $E_m7(b5)$ ,  $D_m$ ,  $A^7$ ,  $D_m$ ,  $E_b^6$

D.S. AL CODA

# SILVANA

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

$\text{♩} = 80$

5  $E_m/G$   $G_m^6$   $D_m^6/F$   $E7(b13)$

9  $A_m^{(maj7)}$   $A_m/C$   $G^\circ/D$   $D_m/C$

13  $B_m7(b5)$   $E7$   $A_m^{(maj7)}$   $F_m^6$

17  $A_m7$   $A_m/C$   $E^6/B$   $E/D$

21  $C\#m^6$   $B^{13}$   $E7(SUS4)$   $E7(b9)$

25  $A_m7$   $A_m/C$   $G^\circ/D$   $D_m/C$

29  $B_m7(b5)$   $E7(b13)$   $G_m^6/Bb$   $A7(b13)$

33  $D_m^6$   $E/D$   $E/C$   $C^{maj7}$   $C7$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

2



# VAI E VEM

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

$\text{♩} = 115$

$G7(b13)$   $C$   $Cm^6$   $Bm$

5  $E7$   $Am^7$   $D7$   $G$   $E^b$   $D7$

10  $Gm$   $Gm^6$   $Cm$   $Cm^{(MA17)}$   $Cm^7$   $Am^7(b5)$

15  $D7$   $Gm^6$   $D7/F\#$   $Gm$   $Gm/F$   $Gm/E$

20  $D$   $D/F\#$   $Em$   $A^7$   $Am$

25  $D7$   $Gm$   $E^b/G$   $Gm^6$   $E^b7$   $E^b7$

30  $Am^7(b5)$   $D7$   $D7(b5)$   $G^7$   $Cm$

35  $G^b6$   $F^7$   $B^b7$   $E^7$   $E^b7$   $A^b$   $D7$

40  $G$   $Am$   $D7$   $G$   $A^7$

46  $D7$   $G/B$   $B^b\circ$   $Am$   $A^b7$   $G$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

V.S.

2

51 D/F# Em A7

56 Am D7 G A7

61 Am D7 Dm7 G7

66 C Cm Bm E7 Am

71 D7 G E/G# Am D7 G A7

77 Am7 D7 G Bb° Am D7

82 G D/F# Em7

87 A7 Am7 D7 G

92 A7(b13) Am7 D7 Dm7

97 G7 C Cm6 Bm

101 E7 Am7 D7 G Eb D7

106  $G_m$   $G_m^6$   $C_m$   $C_m^{(maj7)}$   $C_m^7$   $A_m^{7(b5)}$  3

111  $D^7$   $G_m$   $D^7/F^\sharp$   $G_m$   $G_m/F$   $G_m/E$

116  $D$   $D/F^\sharp$   $E_m$   $A^7$   $A_m$

121  $D^7$   $G_m$   $E_b/G$   $G_m^6$   $E_b^7$   $E_b^7$

126  $A_m^{7(b5)}$   $D^7$   $D^7(b5)$   $G^7$   $C_m$   $G_b^6$   $F^7$

132  $B_b^7$   $E^7$   $E_b^7$   $A_b$

135  $D^7$   $G_m$   $G_m^6$

# JACARÉ VOADOR

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (JACARÉ)

FREVO  $\text{♩} = 120$

4

1-4

11  $E_m$   $E_m$   $E_m$

17  $A_m$   $A_m^{(MAJ7)}$   $A_m7$   $B7/F\#$   $B7$   $E_m$   $F7(\#11)$

23  $E_m$   $E_m$   $A_m$   $A\#^o$   $E_m/B$   $B7$   $E_m$   $E_m^6$

30  $C7$   $B7$   $B7/A$   $E_m$

36  $E_m$   $B7$   $B7$   $E_m$   $E_m$   $A_m$

42  $A_m$   $E_m$   $E_m$   $B7$   $B7$   $E_m$   $C7$

48  $B7$   $B7$   $E_m$   $E_m$   $B7$

54  $B7$   $E_m$   $E_m$   $A_m$   $A_m$   $E_m$

60  $E_m$   $B7$   $B7$   $E_m$   $E_m$   $B7$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MÁIRA MACÊDO

2

66 E<sub>m</sub> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sub>m</sub> B<sup>7</sup> D<sub>m</sub> G<sup>7</sup> C C/B<sup>b</sup>

77 E<sub>m</sub> B<sup>7</sup> E<sub>m</sub> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sub>m</sub> E<sub>m</sub>

85 B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sub>m</sub> E<sub>m</sub> A<sub>m</sub> A<sub>m</sub>

91 E<sub>m</sub> E<sub>m</sub> B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sub>m</sub>

97 E<sub>m</sub> E<sub>m</sub> A<sub>m</sub> A<sub>m</sub>(maj<sup>7</sup>) A<sub>m</sub><sup>7</sup> B<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

103 E<sub>m</sub> F<sup>7</sup>(#11) E<sub>m</sub> E<sub>m</sub> A<sub>m</sub> A<sub>m</sub><sup>o</sup>

109 E<sub>m</sub>/B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sub>m</sub> E<sub>m</sub><sup>6</sup> 4 115-118

119

124 E<sub>m</sub><sup>6</sup>



# JACAREZINHO

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

$\text{♩} = 92$

$G^6$   $G^6$   $G^6$   $G^6$   $G^6$   $G^6$   $G^{maj7}$

9  $C$   $C_m$   $G$   $C$   $C^\#$   $D$   $E_b7$

14  $E_b7$   $A_b$   $A_b$   $A^7$

18  $A^7$   $D^7$   $D^7$   $G^6$   $G^6$   $G^{maj7}$

24  $C$   $C_m$   $G$   $C$   $C^\#$   $D$   $E_b7$

29  $E_b7$   $A_b$

32  $A_b$   $A_b$   $D^7$   $G$

36  $D^7$   $G_m$   $G_m(maj7)$   $G_m7$   $G_m^6$   $C_m$   $C_m/B_b$   $A_m7(b5)$

42  $D^7$   $G_m$   $D^7$   $G_m$   $E_m$

47  $D_m$   $D_m/C$   $E/B$   $A^7$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

V.S.

2

51  $A_m7(b5)$   $D7$   $G_m$   $G_m(maj7)$   $G_m7$   $G_m^6$   $C_m$

56  $C_m/Bb$   $A_m7(b5)_3$   $D7$   $D_m7(b5)$   $G7$

61  $C_m$   $F7$   $Bb$   $Eb$   $Ab$

66  $D7$   $G_m$   $D7$   $G_m$   $G_m(maj7)$   $G_m7$   $G_m^6$   $C_m$

72  $C_m/Bb$   $A_m7(b5)_3$   $D7$   $G_m$   $D7$

77  $G_m$   $E_m$   $D_m3$   $D_m/C$

81  $E/B$   $A7$   $A_m7(b5)$   $D7$   $G_m$   $G_m(maj7)$

86  $G_m7$   $G_m^6$   $C_m$   $C_m/Bb$   $A_m7(b5)_3$   $D7$

91  $D_m7(b5)$   $G7$   $C_m$   $F7$

95  $Bb$   $Eb$   $Ab$   $D7$

99  $G$   $B_m$   $A_m$   $D7$   $G$   $G^6$   $G_maj7$

105 C C<sub>m</sub> G C C<sup>#</sup> D E<sup>b</sup>7 3

110 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>7</sup>

114 A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G G<sup>6</sup> G<sup>major</sup>7

120 C C<sub>m</sub> G C C<sup>#</sup> D E<sup>b</sup>7

125 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

129 A<sup>b</sup> D<sup>7</sup> G 3 G<sup>(ADD9)</sup>

# CHORINHO CAIÇARA

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÊ)

Violão = 90

7 B7 F#7 Em B7/F# Em C#m7(b5)

12 F#7 Bm F#7/C#Bm/D E7

17 Gm A7(b13) D F#7

22 B7 Em B7/F# Em G

28 Gm D B7 E7 A7 D

34 TEMA BANDOLIM A7 D F#7 B7

40 Em B7/F# Em C#m7(b5) F#7

45 Bm F#7/C# Bm/D E7 Gm A7(b13)

51 D F#7 B7

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

V.S.

2

56  $E_m$   $B^7/F^\#$   $E_m$   $G$   $G_m$   $D$

62  $B^7$   $E^7$   $A^7$   $D$   $D^7$

67  $G$   $B^7$   $E^7$

72  $A_m E^7/B$   $A_m/C$   $C$   $C_m$

77  $G$   $F^\#$   $B$   $G^\#_m$   $C^\#_m$   $F^\#7$

81  $B$   $E^7$   $A_m$   $D^7$   $G$   $B^7$

86  $E^7$   $A_m E^7/B$

90  $A_m/C$   $C$   $C_m$   $G$   $E^7$   $A_m$

96  $D^7$   $G$   $E^7$   $A_m$   $D^7$   $G$

101  $B^7$   $E^7$   $A_m E^7/B$   $A_m/C$   $C$   $C_m$

109  $G$   $F^\#$   $B$   $G^\#_m C^\#_m$   $F^\#7$   $B$   $E^7$   $A_m$   $D^7$   $G$

117 B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sub>m</sub>E<sup>7</sup>/B<sup>3</sup>

122 A/C C C<sub>m</sub> G E<sup>7</sup> A<sub>m</sub> D<sup>7</sup> G A<sup>7</sup>

131 D F<sup>#7</sup> B<sup>7</sup>

136 E<sub>m</sub> B<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> E<sub>m</sub>/G C<sub>m</sub><sup>7</sup>(b5) F<sup>#7</sup>

141 B<sub>m</sub> E<sup>7</sup> G<sub>m</sub> A<sup>7</sup>(b13)

147 D F<sup>#7</sup> B<sup>7</sup>

152 E<sub>m</sub> B<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> E<sub>m</sub>/G G G<sub>m</sub> D

158 B<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D G<sub>m</sub> A<sup>7</sup>(SUS4) D

# PRO HERMÍNIO

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

♩ = 54

Measures 1-32:

Measures 1-3: F#° G#° Am

Measures 4-7: E/B Am/C Am/F# E/G# C#7

Measures 8-11: F#m B7 Bm7 E7 Am3 Dm

Measures 12-15: F#° G#° Gm6/Bb A7 Dm D#°

Measures 16-19: Am/E C7/G F E7 To CODA Am Am Ab7

Measures 20-23: G C A7 Dm

Measures 24-27: D#° C A7 D7 G7 Ab7

Measures 28-31: G7 C A7 Dm

Measures 32-35: D#° C Ab/Gb Db/Ab G7 C Ab7

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

2  
34

G<sup>7</sup> C A<sup>7</sup> D<sub>m</sub> D<sup>#o</sup>

39

C A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> A<sup>b7</sup> G<sup>7</sup>

43

C A<sup>7</sup> D<sub>m</sub> D<sup>#o</sup>

47

C A<sup>b</sup>/G<sup>b</sup> D<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> G<sup>7</sup> C E<sup>7</sup> D.S. AL CODA

A<sub>m</sub> A<sub>m</sub><sup>6</sup>



# SEM RANCOR

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

$G = 75$

6  $D^7$   $G$   $Bb^o$   $A_m^3 E/B$   $A_m/C$

11  $A_m$   $A_m(maj^7)$   $A_m^7$   $A_m^6$   $C$   $A_m^7$

15  $D^7$   $D^+7$   $G$

19  $G^6$   $F^\#$   $D^7$

23  $G$   $G^+7$   $C$   $E/B$   $A_m$

27  $A_m$   $C^\#o$   $B_m$   $E^7$

31  $A_m$   $D^7$   $G$   $B^7$

35  $F^\#m^7(b5)$   $B^7$   $F^\#m^7(b5)$   $B^7$   $E_m$   $B^7/F^\#$   $E_m/G$

39  $D_m$   $E^7$   $A_m$   $E^7/B$   $A_m$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

2  
43 C#<sup>o</sup> C#<sup>o</sup> G F# F E<sup>7</sup>

47 A<sup>7</sup> A<sup>7</sup> C D<sup>7</sup>

51 B<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup>(b5) B<sup>7</sup> 3 E<sub>m</sub> B<sup>7</sup>/F# E<sub>m</sub>

55 D<sub>m</sub> E<sup>7</sup> A<sub>m</sub> E<sup>7</sup>/B A<sub>m</sub>

59 C#<sup>o</sup> C#<sup>o</sup> G F# F E<sup>7</sup>

63 A<sub>m</sub><sup>7</sup> E<sub>b</sub> D<sup>7</sup> G E<sup>7</sup> A<sub>m</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup>

67 G<sup>6</sup> F#<sup>7</sup>

71 G B<sub>b</sub><sup>o</sup> 3 A<sub>m</sub> E/B A<sub>m</sub>/C<sub>3</sub>

75 A<sub>m</sub> A<sub>m</sub>(maj<sup>7</sup>) A<sub>m</sub><sup>7</sup> 3 A<sub>m</sub><sup>6</sup> C D<sup>7</sup>

79 D D+<sup>7</sup> G E<sup>7</sup> A<sub>m</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup>

83 G<sup>6</sup> F#<sup>7</sup>

87  $G$   $G^{+7}$   $C$   $E/B$   $A_m$  3

91  $A_m$   $C^{\#o}$   $B_m$   $E^7$

95  $A_m$   $D^7$   $G$   $E^b$   $G^{maj7}$

# JACIARA

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

$\text{♩} = 75$   $G_m$   $E_b/G$   $G_m$   $F^7$   $A(SUS^4)/E$   $A^7/E$

4  $D^7$   $D_m^7(b^5)/A_b$   $E_b/G$   $A/G$   $A_b^7$

9  $G_m$   $G_m/F$   $B^o$   $C_m^7$

13  $A_m^7(b^5)$   $D^7$   $G_m(ADD^9)$   $D^7/F^\#$

17  $G_m/E$   $A^7(SUS^4)$   $D_m$   $D_m(maj^7)$   $D_m^7$

21  $E^{13}$   $E^7(b^{13})$   $E^7$   $A^7(b^9)$   $A^7$   $A_m^7(b^5)$   $D^7$

25  $E_b/D_b$   $C_m^7$   $G/B$   $G_m/B_b$   $B_b/A_b$   $A_b^o$   $C_m/G$

29  $D^7/F^\#$   $D/C$   $D_m^7(b^5)/A_b$   $G^7$

COPYRIGHT © TRANSCRITO POR JEFFERSON CUPERTINO E REVISADO POR MAÍRA MACÊDO

2  
33 C/Bb F7/A Bb/Ab Ab(#11) Eb/G

38 D7 Gm Gm G

42 G G G G

45 G D7 Em A7

48 Am D7 G C/G

51 D/G G7 C F7

54 Bb Eb7 Ab D7 G

57 1. G Eb/G F7(omit5)/G Ab/G G(omit3)

# SAUDOSO CAVAQUINHO

ANTÔNIO DA SILVA TORRES (SACARÉ)

♩ = 82

**(A)**  $G_m$   $G_m$   $G_m$

5  $A\flat^6$   $A^o$

9  $G_m$   $D^7$   $G_m$

13  $D_m$   $G\sharp^o$   $A^7$

17  $A_m^7(b^5)$   $D^7$   $G_m$

21  $A\flat^6$   $D^7$

25  $D_m^7(b^5)$   $G^7$   $C_m$   $F^7$

29  $B\flat$   $E\flat$   $A^7$   $D^7$  **TO CODA**

33  $G$  **(B)**  $G$

37  $G^o$   $A_m$   $D^7$

Copyright © Transcrito por Jefferson Cupertino e revisado por Márcia Macêdo

2  
41 G E7 Am D7 G

45 D/F# Em A7

49 Am7 D7 G

53 G<sup>o</sup> Am D7

57 Dm7 G7 C Cm

61 Bm E7 Eb D7

65 G Bb Am7(b5) D7 D.S. AL CODA Dm7(b5)/Ab G7

69 Cm F7 Bb Eb

73 A7 D7 Gm Gm<sup>6</sup>

**DIÁRIO DE PERNAMBUCO**

**Recife, segunda-feira, 23 de junho de 1980**

**MARINALVA**

A popular cantora de Campina Grande está com um sucesso no ar: "De Rolha na Boca", de João Gonçalves e Micena do Icó. É a música que abre o repertório de Marinalva neste 7º LP.

As demais faixas: "Pensando Bem", "Batam Palmas", "É de Chapéu de Couro", "Olha o Menino", "No Sertão é Assim". No lado 2: "Mulher Paraibana", "Preste Atenção", "Carimbó Paraibano", "Par de Juriti", "Você quis Assim" e "Frei Damião", de Calazans Sabugy.

Acompanham Marinalva: Zezinho do Acordeon, Gilberto (zabumba), Zé da Ema (triângulo), Martins do Pandeiro, China (violão), Jacaré (cavaquinho), Toinho Maturri (agogô) e Castanha, no ganzá.





Anexo 13: CD Grandes Lições do grupo Galho Seco.





DIÁRIO DE PERNAMBUCO — DOMINGO, 28 DE JANEIRO DE 1968

**ETIQUÊTA "ITAMARATY"**  
**NO CARNAVAL** — O radia-  
lista e publicitário Oscar Bra-  
sil, fundou a etiqueta "Itama-  
raty" e já lançou um compac-  
to gravado na "Mocambo",  
com 4 músicas para o Carna-  
val de 68, que começam a ser  
divulgadas pelas emissoras lo-  
cais. São elas: "Bueiro da Ta-  
caruna", de Raimundo Santos,  
na voz do autor; "Casal de ca-  
beludos", ainda de Raimundo  
Santos, na interpretação de  
Marinalva, "Fantasia oriental",  
de Manoelito Fischer e Cesar  
Brasil e o frevo "Jacaré de  
saiote", (solo de cavaquinho)  
de Silva Tôrres.